

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA
Departamento de Teoría del Conocimiento,
Estética e Historia del Pensamiento



TESIS DOCTORAL

Ramón Gaya: otra modernidad

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Miriam Moreno Aguirre

Directora

Ana María Leyra Soriano

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA
Departamento de Teoría del Conocimiento,
Estética e Historia del Pensamiento



TESIS DOCTORAL

Ramón Gaya: otra modernidad

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Miriam Moreno Aguirre

Directora

Ana María Leyra Soriano

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA
Departamento de Teoría del Conocimiento,
Estética e Historia del Pensamiento



RAMÓN GAYA: OTRA MODERNIDAD

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Miriam Moreno Aguirre

Bajo la dirección de la doctora
Ana María Leyra Soriano

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

TESIS DOCTORAL

Ramón Gaya: otra modernidad

Presentada por

MIRIAM MORENO AGUIRRE

Dirigida por

ANA MARÍA LEYRA SORIANO

Departamento de Teoría del Conocimiento,
Estética e Historia del Pensamiento

2015

TÍTULO: Ramón Gaya: otra modernidad

TITLE: Ramón Gaya: Another Modernity

RESUMEN: Ramón Gaya, a través de su pintura y su escritura, nos invita a reflexionar sobre nuestra propia experiencia y nos propone dirigir la mirada hacia otra modernidad.

ABSTRACT: Through his painting and writing Gaya invites us to reflect upon our own experience and encourages us to turn our gaze to a different kind of modernity.

PALABRAS CLAVE: Ramón Gaya; estética krausoinstitucionista; exilio; pintura; poesía; arte; técnica; deshumanización; naturaleza; modernidad.

KEYWORDS: Ramón Gaya; aesthetic of Krausism and Free Institution of Education; exile; painting; poetry; art; technique; dehumanization; nature; modernity.

ABSTRACT

The life of Ramón Gaya (Murcia, October 10, 1910 - Valencia, October 15, 2005) was a long pilgrimage marked by a few milestones: 1910, his year of birth; 1928, his disappointment after his first trip to Paris and his withdrawal from experimentalism; 1936, the outbreak of the Spanish Civil War and the intractable wounds it left; 1939, the beginning of his exile in Mexico; 1952, his return to Europe; 1960, his first trip to Spain after the end of the Civil War; 1974, when the author settles in Valencia; 1990, the inauguration of the Ramón Gaya Museum in Murcia; 2002, when he was presented with the Velázquez Award; and finally, 2005, his year of death. His whole biography may be summed up in the word painting, as will be seen in the following study, but it was equally defined by poetry. Thus, Gaya is a poet who expresses himself through painting, but does not abstain from capturing his experience as painter in his writings. His unique temperament makes him swim against the tide. In a historic time in which Spanish culture resembles a melting pot of heterogeneous trends in art and poetry, Gaya's life is a crossroad of circumstances, experiences and reflections that underscore the tensions, instabilities and transformations that came about in the realm of the arts throughout the past century. These are symptoms of what we may well call the turning point that took place in the first decade of the 21st century, to be elucidated by Aesthetics. Besides their purely biographic value, Gaya's personal experiences merge with some essential episodes of contemporary Spanish history in a time of cultural ebullience representative of the character of a whole period in 20th century's culture.

In his works, the Murcian creator bears witness to a peculiar relationship between image and written text which reveals unexpected and fertile clues in order to develop an interpretative framework on art in the contemporary world. It is safe to say that throughout his life the only land in which the artist finds shelter is what he called "true painting". This quest would animate all his writing and become his *raison d'être*. However, as we shall see, his art is not an end in itself, but a means to reach existential and life goals. Thus, as it progressed, Gaya's work was spurred exclusively by his *susceptivity* to meditate on painting, instead of concerning himself with programs and manifestoes, as did many artists of his time. This meditation consists in processing his experience of painting through painting itself.

The aim is to show Ramón Gaya's as an exercise in painting conceived as a life commitment and an experience that transcend certain artistic practices set down by the cultural industry. His notion of painting is a presence that awakens whole worlds, discovers relationships and goes beyond the aesthetic order, for it possesses a humanizing dimension of the environment to the extent that it alludes to an endurance which does not abide by contemporary haste. But far from being an indulgent task, Gaya's work is a struggle on the verge that takes place in

absolute solitude, breaks resistances on the vortex of words and things, and insists on that edge on which he finds sense.

First, this research aims to help ascertain Gaya's aesthetic convictions as well his criteria for his appreciation of art through the presentation, commentary and discussion of his thought so as to unveil the implicit poetics in his work. To that effect, this study interrogates his texts in order to draw the network of notions that shape them, and to bring to light its inner logic so as to link them to the most influential aesthetic theories in Spain during his formative years. Thus, the exploration of his meditations is the thread that runs through this study. The reading of them will focus on the dialogue between text and painting. That in turn calls for an inquiry into the motives of his plastic work and the aesthetic models that Gaya sets forth, which then allows to examine, as second goal, the determinants of Gaya's notion of painting, the true core that imparts sense to both, his life and his work. Henceforth, the research aims to fulfill the necessary conditions to delve into its third goal: present the author's contributions to a theory on creativity, or more precisely, to poetics. This is the cornerstone of a subsequent discussion with other equally authoritative voices to clarify Gaya's notion of "artistic art". The analysis shapes the fourth goal, which addresses the relationship between the work of art and the present time and puts forth a reflection calling into question the underestimated standing of painting in the current state of visual arts.

This goal demands the observance of the genealogical method, which requires a broad as possible a survey of all materials and texts that provide significant data about the author's work, considered as distinctive impressions that form an interpretative net or framework so as to identify the various allegiances of which Ramon Gaya's poetic universe partakes. Hence, the literature review of previous exegeses of his work, without overlooking the issues of interpretation that may arise while tackling this challenge. As stated above, this is a matter of ascertaining the meaning of Gaya's notion of painting and ensuing development that may shed light on the appraisal of his work. All in all, the purpose of this inquiry is to contribute to the exposure of Gaya's artistic and intellectual legacy, and also place and appraise in all fairness his relevance in the cultural context of his time by expounding as thoroughly as possible the question presented to us by his paintings and writings, however lacking or provisional our answers might be.

This dissertation is divided into four chapters, along with an introduction and final conclusions. The first chapter is a brief biography of the Murcian painter. The second chapter deals with the book *El sentimiento de la pintura* and Gaya's notion of "feeling" in light of Krause's aesthetics, Nietzsche and Bergson's philosophies as well as specific referents in Ortega's aesthetic such as Theodor Lipps' theory of *Einfühlung*.

The third chapter sets about surveying the evolution of Gaya's pictorial work against the historical and cultural background outlined in his friends' texts: among other, María Zambrano, Juan Gil-Albert, Luis Cernuda, José Bergamín, Antonio Sánchez Barbudo and Tomás Segovia. It is followed by a detailed review of Gaya's themes and motifs in light of his own texts and a reading of his essay *Velázquez, pájaro solitario* in order to investigate the assumptions of his thinking on contemplation and artistic creation, key concepts in the definition of his poetics, as Giorgio Agamben points out.

The fourth chapter reviews his text *Naturalidad del arte* and analyzes Gaya's concept of art as well as his meditations on artist's commitment. As shown throughout this study, Gaya's poetics revolves around the ideas of authors close to Krausism and the Free Institution of Education, such as Juan Ramón Jiménez and María Zambrano.

Thus, first we notice the echoes of Krause's philosophy in a concept of life intimately connected to the idea of the supreme, as well as Krause's notions of "art to life" and art as man's extension. Both confirm that the bases of Gaya's ethics and aesthetics stem from Krause's philosophical school and institutionalism, implemented in the Pedagogical Missions of which Gaya was a member, and the teachings of Juan Ramón Jiménez, whose poetics was Gaya's starting point prior to developing its own.

Likewise, while looking into Gaya's aesthetics in relation to the theoretical philosophical trends of his time, we can recognize some of Bergson's philosophical tenets, for instance his notions of "instinct" and "intuition", as well as traces of Nietzsche's tragic philosophy. The bottom line of this inquiry is that Gaya's main polemical referent is Ortega's *The Dehumanization of Art* and *Velazquez*. Concurrently, it manifests the two drives in Gaya's works, painting and writing, forces that engage in dialogue and appear intertwined, indisputably joined. Thus, it is safe to say that, while to Gaya painting is a means of silently capturing something hidden within reality, his written texts are illuminations, visions, testimonies and confessions of sentiment coupled with a passionate way to reflect on the enigmatic character of creativity. Indeed, while his writings reflect his states of mind, his self portraits convey an intuitive and compelling gaze. Hence, Gaya writes what does not lend itself to being painted, and paints what cannot be said.

The conclusion presents the ontological and metaphysical underpinnings of Gaya's poetics along with his contributions to the critique of contemporary culture, grounded on his conviction that an excess of culture, or specialization, sets men apart from their essence and thus dehumanizes them. Although Gaya's paintings are based on reality, his pictorial works are not strictly realist. From very early on, Gaya set his course towards essential bareness. However, it can be argued that his poetics rests on a vital realism that envisions nature as vital force. Thus, to Gaya, life is the source of all value and the touchstone of appraisal, as well as Gaya's criterion when it comes to assessing what is and what is not art. In short, through painting and writing Gaya invites us to reflect upon our own experience and encourages us to turn our gaze to another modernity.

Para Andrés Trapiello

ÍNDICE

Introducción	15
1 Objetivos	16
2 Estructura y método	17
3 Criterios de clasificación bibliográfica y modo de citar	18
4 Agradecimientos	18
 I Presentación de Ramón Gaya	 23
1. El joven Gaya	27
2. Del Museo del Prado al Museo del Pueblo	30
3. <i>Hora de España</i>	33
4. Exilio en el exilio	36
5. Pintura de verdad	40
6. Retorno	42
 II Del sentimiento	 49
1. El pensamiento estético de Krause	50
2. Juan Ramón Jiménez y el krausismo	58
3. La recepción del pensamiento de Nietzsche en España	60
4. El sentimiento trágico de Unamuno	63
5. La filosofía inmanentista de Bergson	65
6. <i>El sentimiento de la pintura</i>	69
7. Noción de «sentimiento»	90
8. El sentimiento estético	95
9. La teoría de la <i>Einfühlung</i>	98
10. El sentimiento en Ortega	106
11. Noción gayesca de sentimiento	111
12. El sentimiento y la naturaleza	118
 III De la pintura	 129
1. Evolución de la obra pictórica de Ramón Gaya	134
2. El cuadro de tema	144
3. Espejos y abanicos	150
4. Autorretratos y retratos	154
5. La espera	160
6. Los cuerpos	165
7. Bodegones e interiores	170
8. Paisajes	178
9. Oriente	183
10. El agua	187
11. Tiziano	199
12. Los homenajes	204
13. Van Gogh y Cézanne	214
14. Picasso y el cubismo	220
15. <i>Velázquez pájaro solitario</i>	225

16. La salvación por el arte y lo sagrado	236
17. Hacia una poética	255

IV Del arte

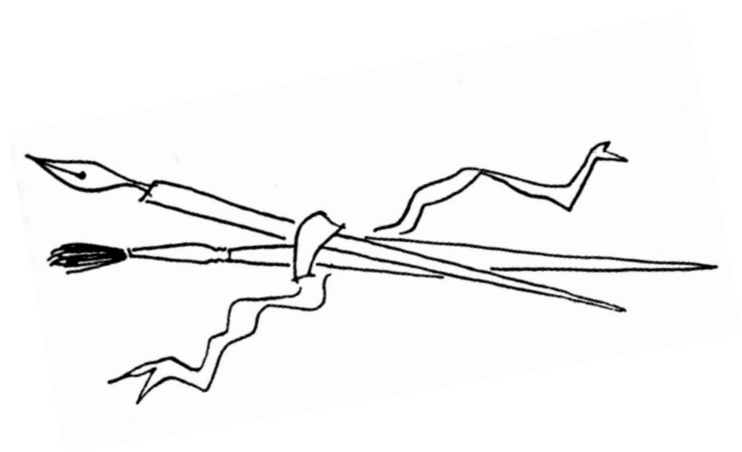
1. <i>Naturalidad del arte</i>	279
2. Arte, no-arte y arte artístico	290
3. Creación y técnica	298
4. El arte como problema	304
5. Lo difícil	318

V Conclusiones

1. Supuestos ontológicos y metafísicos	333
2. El camino de Gaya	335
3. Aportaciones críticas en torno al arte	336
4. El tiempo de la pintura	337
5. Otra modernidad	339

Láminas	343
--------------------------	-----

Bibliografía	361
-------------------------------	-----



INTRODUCCIÓN

«Porque ese arranque propio, y suyo, y único, que sin duda tiene todo aquello que nos disponemos a emprender, no se manifestará nunca muy claramente ni dará muchas señales de sí; no nos queda, pues, más remedio que intuirlo, que adivinarlo, que acertarlo...».¹

Este estudio trata de la figura de Ramón Gaya (Murcia, 10 de octubre de 1910 - Valencia, 15 de octubre de 2005), un poeta que se expresa a través de la pintura, sin renunciar a plasmar su experiencia como pintor en sus escritos. Con su obra el creador murciano nos ha dejado el testimonio de una peculiar relación entre las imágenes y la escritura, que abre pistas inesperadas y fecundas para la elaboración de un esquema interpretativo del arte en el mundo contemporáneo. Se podría afirmar que a lo largo de toda su vida la única tierra en la que nuestro autor encuentra cobijo es en lo que él llama la «pintura de verdad».² Esta búsqueda será el motivo de toda su escritura y la razón de su existencia. No obstante, como veremos, no se trata de la pintura como un fin en sí misma, sino como un medio para alcanzar metas existenciales y vitales. María Zambrano, en un texto inédito, señala que toda la obra de Ramón Gaya se ha ido cumpliendo alentada exclusivamente por su inquietud de meditar sobre la pintura, en vez de preocuparse por hacer programas y manifiestos como la mayoría de los artistas de su tiempo.³ Si la forma más inmediata de conocer es la experiencia, dice la filósofa, el meditar es un estado de concentración que fija en la memoria la propia experiencia, sin huir de la realidad. Meditación es en este caso procesar desde la pintura esa experiencia acerca de la pintura. De modo que este será, siguiendo a Gaya, y explorando en sus meditaciones, el hilo conductor de la interpretación de su obra. Así, la lectura centrada en el diálogo entre los textos y la pintura gayescos irá modulando los interrogantes que se plantean ante las transformaciones culturales del siglo XXI.

Nuestro propósito es mostrar la propuesta de Ramón Gaya como ejercicio de la pintura en tanto que compromiso vital, en tanto que experiencia que desborda ciertas prácticas artísticas

¹ GAYA 2010, p. 240.

² Gaya hace referencia en numerosas ocasiones a la «pintura de verdad» o la «pintura verdadera». Véase GAYA 2010, pp. 207, 319, 359, 428, 505, 887 y 895.

³ El acceso a la lectura de este texto inédito e inacabado, de título «Un pintor español» y fechado en 1960, ha sido posible gracias al profesor Pedro Chacón que lo descubrió en una de sus consultas en la Fundación María Zambrano para su investigación en torno a los escritos de la filósofa. A la Fundación quiero agradecerle igualmente la excelente labor de archivo que me ha permitido llegar hasta este documento.

establecidas por la industria cultural. La noción gayesca de pintura es la *presencia* que despierta mundos, que descubre relaciones entre las cosas, y va más allá del orden estético, porque tiene una dimensión humanizadora del entorno, en la medida en que alude a una temporalidad que no se somete a las exigencias de la aceleración contemporánea. Pero, lejos de ser una tarea complaciente, nuestro autor hace suya la máxima nietzscheana: «De los pequeños logros, líbranos»,⁴ pues para Gaya la tarea de la pintura es una lucha en el límite, que tiene lugar en la absoluta soledad, venciendo resistencias en el vértice de las palabras y las cosas, insistiendo en el filo en el que se halla el sentido. Crear es, pues, a la vez, *crearse* en un camino de conquista y de libertad.

1. Objetivos

Esta investigación tiene como primer objetivo contribuir a esclarecer el sentido de las convicciones estéticas de Gaya y sus criterios de valoración artística, mediante la exposición, comentario y discusión de su pensamiento, dejando al descubierto la poética implícita en su obra. Para lo cual nos proponemos interrogar sus textos, extrayendo de ellos la red de nociones que configuran su pensamiento, sacando a la luz su lógica interna, con el fin de ponerla en relación con las teorías estéticas más influyentes en España durante sus años de formación. Igualmente es preciso abordar una indagación en torno a los motivos de sus obras plásticas y a los modelos estéticos que Gaya propone, lo que nos permitirá examinar, como segundo objetivo, las determinaciones de la noción gayesca de «pintura», verdadero eje del sentido de la vida y la obra de Gaya. A partir de aquí la investigación debe poder alcanzar las condiciones para entrar en el tercer objetivo: exponer las aportaciones de nuestro autor a una teoría de la creatividad o, más concretamente, a una poética, punto de apoyo de un diálogo posterior con otras voces igualmente autorizadas para una clarificación de la noción gayesca de «arte artístico». El análisis de esta noción articulará el cuarto objetivo, que no es otro que el abordar la relación de la obra de arte con el tiempo moderno, y proponer una reflexión acerca del infravalorado estatus de la pintura en el panorama actual de las artes visuales.

No es superfluo añadir que, aunque la obra de Gaya no busca el asombro ni la admiración de los entendidos, esta ha sido objeto de sugerentes exégesis, pero también de tergiversaciones. En este trabajo nos proponemos investigar los fundamentos de su pensamiento estético y recabar las diferentes interpretaciones que ha suscitado su obra, sin pasar por alto los posibles problemas de interpretación que pudieran plantearse al afrontar esta tarea, tratando de esclarecer, como decimos, el sentido de la noción gayesca de «pintura» y los desarrollos posteriores que puedan aportar luz a su valoración histórica. En definitiva, el propósito de este trabajo es contribuir a la divulgación del legado intelectual y artístico de Gaya, situando y valorando con justicia su figura en el panorama cultural de su tiempo. No se trata de decir nada definitivo sobre su vida y su obra, sino de exponer lo más ampliamente posible todas las preguntas que

⁴ La frase, también traducida como «¡defiéndeme de todas las pequeñas victorias!», la cita Gaya en «Anotaciones para un posible homenaje a Cézanne». Véase GAYA 2010, pp. 865-866.

Esta cita está mencionada igualmente en una entrevista —véase *Ramón Gaya de viva voz*, p. 166— formulada como «de los pequeños logros, líbrame», máxima que proviene de «De las tablas viejas y nuevas». Véase Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, 1975, p. 295.

nos hacen su pintura y su escritura, aunque no tengamos las respuestas, o aunque las nuestras no sean más que provisionales.

2. Estructura y método

Esta tesis consta de cuatro capítulos y unas conclusiones. El primero es una breve presentación biográfica del pintor murciano; el segundo trata del libro *El sentimiento de la pintura* y de la noción gayesca de «sentimiento», a la luz del pensamiento estético de Krause, las filosofías de Nietzsche y de Bergson, así como de los referentes del pensamiento estético de Ortega, entre los que se encuentra Theodor Lipps y su teoría de la *Einfühlung*; el tercero parte de la evolución de la obra pictórica de Gaya sobre un telón de fondo cultural e histórico que se perfila desde los textos de sus amigos: María Zambrano, Juan Gil-Albert, Luis Cernuda, José Bergamín, Antonio Sánchez Barbudo o Tomás Segovia, entre otros. Irá seguido de un examen detallado de los motivos de su pintura, a la luz de los escritos gayescos y de una lectura del ensayo *Velázquez, pájaro solitario*, indagando en los presupuestos de su pensamiento en torno a la contemplación y la creación artística, claves que, como señala Giorgio Agamben, a propósito de Gaya, determinan una poética; el cuarto aborda el escrito *Naturalidad del arte*, junto con un análisis del concepto gayesco de arte y sus meditaciones en torno al compromiso del artista. Como se muestra a lo largo de este estudio, la poética de Gaya pivota sobre el pensamiento de dos autores próximos al krausoinstitucionismo: Juan Ramón Jiménez y María Zambrano. En las conclusiones se exponen los supuestos ontológicos y metafísicos de su poética y sus aportaciones críticas a la cultura contemporánea. La tesis principal que aquí se arriesga es que Ramón Gaya, a través de su pintura y su escritura, nos invita a reflexionar sobre nuestra propia experiencia y nos propone dirigir la mirada hacia otra modernidad.

Al no existir un catálogo completo de la obra pictórica de Gaya, es preciso advertir aquí que en este trabajo se ha tratado de recopilar la mayor cantidad de datos posibles en torno a su pintura a partir de los catálogos disponibles de las exposiciones realizadas de sus cuadros, así como del imprescindible archivo particular de Isabel Verdejo.

Nuestra aproximación y posterior interpretación de la obra de Gaya persigue ampliar el enfoque hacia un punto de vista que podemos llamar «gayesco». Por lo tanto, el método requiere una recopilación lo más amplia posible de todos aquellos materiales y textos que aportan datos significativos en torno a la obra de nuestro autor, en tanto que marcas singulares que forman una red o marco interpretativo, con el fin de reconocer las diferentes filiaciones en las que se inscribe el universo estético de Ramón Gaya. Se trata, por tanto, de un método que, más que histórico, es genealógico, ya que este, como señala Foucault, exige perseguir el hilo de la procedencia, «localizar la singularidad de los acontecimientos, fuera de toda finalidad monótona; atisbarlos donde menos se los espera, y en lo que pasa por no tener historia –los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos–; captar su retorno, no para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reconocer las diferentes escenas en las que han representado distintos papeles; definir incluso el punto de su ausencia, el momento en el que no han sucedido».⁵

⁵ M. Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Pre-Textos, 1992, p. 12.

3. Criterios de clasificación bibliográfica y modo de citar

En la bibliografía las referencias a las fuentes se clasifican en tres apartados. El primero comprende los escritos de Ramón Gaya, dividido en libros y artículos. El segundo, la literatura secundaria sobre nuestro autor, abarca catálogos de las exposiciones, libros y escritos publicados. Finalmente, el tercero recoge la literatura secundaria general que ha sido consultada para realizar esta tesis. Entre estas fuentes, salvo en los casos en que no existen traducciones, se ha optado principalmente por citar referencias de ediciones en versión española. Por último, cuando las citas de las notas a pie de página se refieran a los libros de Gaya, figurará únicamente su apellido seguido del año de publicación.

4. Agradecimientos

Tuve la suerte de conocer y tratar a Ramón Gaya durante los últimos treinta años de su vida. Le he acompañado junto con otros amigos a las inauguraciones de sus exposiciones en Murcia, Barcelona, Valencia, París y Roma; a visitas de museos y monumentos de ciudades españolas y europeas; he asistido en muchas ocasiones al proceso de realización de sus pinturas; he conocido de su propia voz algunas de las opiniones e ideas que encontramos en sus escritos; al compartir con él momentos valiosos e inolvidables he sido testigo de su cercanía humana y del largo alcance de su generosidad. Como muchos de los que le trataron, estoy en deuda con él por haber conocido sus enseñanzas y su fuerza espiritual. Esta circunstancia quizá podría suponer, en el criterio de algunos, un obstáculo ante el distanciamiento y objetividad requeridos en una investigación con el nivel de competencia y profundidad que exige un trabajo académico. La neutralidad es, por tanto, el mayor desafío que tendrá que afrontar este estudio. Sin embargo, transcurridos diez años desde su desaparición, se puede decir que media el tiempo suficiente como para que esta proximidad afectiva no menoscabe la honestidad metodológica requerida por esta investigación ni empañe la seriedad del análisis teórico-crítico. De darse alguna insuficiencia, esta podría ser compensada con la aportación de mi propio testimonio, filtrado por el deseo de comprender el significado profundo de su obra, aun con la sospecha de que, a pesar del intento de aproximación desde ángulos muy diversos, las claves de esa *presencia* de la pintura de Gaya nunca se acaban de descifrar del todo, tal como él advertía a propósito de cierta actitud teorizante y escudriñadora. Al menos este trabajo, que no pretende quedarse en una mera manifestación apologética ni, por el contrario, enmendar la plana al pintor poeta, quedará como prueba de mi admiración y gratitud, pues con ocasión del privilegio de su amistad y animada por las lecturas sugeridas por él, tomé la decisión de iniciar mis estudios de Filosofía, que finalicé con un trabajo, posteriormente publicado con el título de *El arte como destino*,⁶ en el que se exponen una serie de ideas en torno a su obra, de las que esta tesis es ampliación, profundización y desarrollo.

La redacción de esta tesis doctoral habría sido imposible sin la ayuda y el aliento de algunas personas a las que quisiera expresar mi agradecimiento. En primer lugar a la profesora Ana María Leyra por su magisterio ejemplar, por la orientación de este trabajo, sus acertados

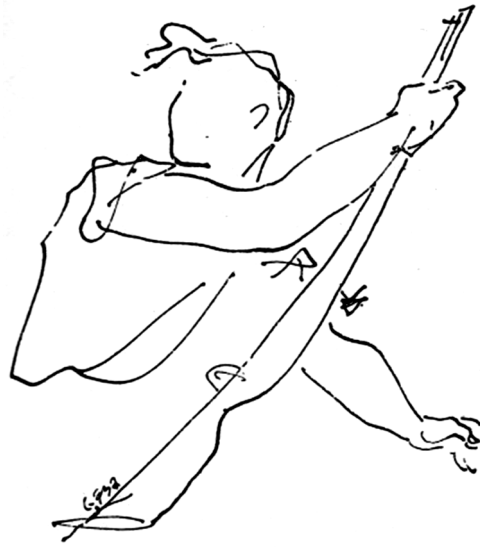
⁶ M. Moreno, *El arte como destino*, Editorial Comares, 2010.

consejos y observaciones, sus valiosas indicaciones, y por haberse sumado con entusiasmo y generosidad al estudio y la divulgación de la obra de Ramón Gaya. Quiero mencionar igualmente al profesor Julián Santos Guerrero, al que debo mis primeras lecturas de teoría estética, decisivas para emprender esta tarea.

También quiero agradecerle a Isabel Verdejo su esfuerzo meritorio e infatigable en la tarea de archivar, recabar, editar y conservar el legado, así como su dedicación, entrega y lealtad a la memoria y a la difusión de la obra de Gaya. Sin sus ánimos constantes, su disposición para facilitarme el acceso a las fuentes gayescas en todo momento, este trabajo no habría podido ver la luz. A Manuel Fernández-Delgado y a todos los colaboradores del Museo Ramón Gaya, por su gran labor de divulgación y conservación de la obra pictórica del pintor. Igualmente debo mi gratitud a los editores Manuel Borrás, Manuel Ramírez y Silvia Pratdesaba, fieles a la figura de Ramón Gaya y firmemente comprometidos en la difusión de su obra escrita en la editorial Pre-Textos.

También quiero mencionar aquí al poeta Tomás Segovia, que ha escrito algunas de las páginas más lúcidas sobre nuestro pintor. Y, sobre todo, quiero recordar al profesor Nigel Dennis, que nos dejó inesperada y prematuramente, por ser el primero en animarme a emprender este trabajo; a él le debo acertadísimas observaciones. Sus investigaciones sobre Gaya han sido, son, una referencia para mí.

Y, finalmente, expresar mi agradecimiento a aquellos que me han acompañado y animado durante estos años: Eloy Sánchez Rosillo, Marili Bernal, Pedro García Montalvo, Encarna Segura, José Luis Escartín, Pitusa Tuset, José Muñoz Millanes, Juan Manuel Bonet, Enrique Andrés Ruiz, José Rubio Fresneda, Juan Ballester y Gonzalo Ballester, con los que comparto la admiración hacia la persona y la obra de Gaya. A mis amigos María Jesús Luelmo, Alfredo Poves, Curra Ortiz de Solórzano y Carmen Sarabia por sus ánimos y su comprensión. A Gabriel García Santos y a Alfonso Meléndez por su ayuda inestimable en la revisión y maquetación. Y por último a mi familia. A mi marido, Andrés Trapiello, a quien está dedicada esta tesis, por sus pertinentes indicaciones, sugerencias y consejos, y por su providencial biblioteca y sus libros de viejo, que jamás pensé llegarían a ser tan oportunos y necesarios en mi vida; en fin, por acompañarme, inspirarme y alentarme en esta aventura. También a mis hijos Rafael y Guillermo, a mis nueras Ana e Inés, a mis hermanos Marta y Eduardo, que han tenido para conmigo durante estos años de trabajo la paciencia estoica que sólo estamos dispuestos a tener con los más queridos.



CAPÍTULO I

PRESENTACIÓN DE RAMÓN GAYA

No es casual la decisión de iniciar este estudio de la obra de Ramón Gaya con un breve recorrido por su vida, puesto que las distintas peripecias que la determinan están atravesadas por una lucha continua, sin parangón, por la realización de su obra pictórica y la meditación en torno al arte en su sentido más radical. Sin embargo es indudable que una biografía tan rica y compleja no puede resumirse en unos cuantos datos y unas fechas y, por lo tanto, exige tener en cuenta las circunstancias concretas que rodean su trayectoria. De modo que situaremos nuestra aproximación biográfica en el contexto político y social de los inicios del siglo xx como punto de apoyo para la introducción a la figura y la obra de nuestro autor.

En un momento histórico en el que la cultura española es como un crisol de diferentes tendencias artísticas y poéticas, la vida de nuestro autor es un cruce de circunstancias, experiencias y reflexiones que ponen de manifiesto las tensiones, inestabilidades y transformaciones ocurridas en el campo de las artes a lo largo del siglo pasado, como síntomas de lo que podríamos llamar el punto de inflexión que ha tenido lugar en la primera década del siglo xxi y cuya dilucidación compete a la Estética. Más allá de su valor puramente biográfico, las experiencias personales del pintor se funden con algunos capítulos esenciales de la historia española contemporánea en un momento de ebullición cultural que refleja el perfil de toda una época de la cultura del siglo pasado. En cierto modo la vida de Ramón Gaya podría resumirse en la palabra pintura, a pesar de un largo peregrinaje marcado por unas cuantas fechas significativas:¹ 1910, su nacimiento; 1928, su decepción tras su primer viaje a París; 1936, el estallido de la guerra civil española y las heridas que dejó; 1939, el inicio de su exilio en México; 1952, su vuelta a Europa; 1960, su primer viaje a España desde el final de la guerra civil; 1974, año en el que nuestro autor fija su residencia en Valencia, donde conoció a Isabel Verdejo poco después, su segunda esposa;² 1990, inauguración del Museo Ramón Gaya en Murcia; 2002, año en el que le fue concedido el Premio Velázquez, y, finalmente, 2005, el año de su muerte. Para dar cuenta en este estudio de su biografía, el relato de su trayectoria vital se ha dividido en seis periodos: el primero abarca los años de formación, desde su temprana vocación y sus primeros pasos como pintor en Murcia y luego en Madrid,

¹ A. Trapiello, «Solo pero no de espaldas (Ramón Gaya y las ciudades)», pp. 12 y 19 en VV.AA, catálogo de la exposición *Ramón Gaya. El pintor y las ciudades*, IVAM, 2000, pp. 11-27.

² J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 97.

donde conoce a Juan Ramón Jiménez y visita el Museo del Prado, hecho este determinante, como veremos, antes de su viaje al París de las vanguardias en 1928, de donde regresa después de exponer sus cuadros allí; el segundo se desarrolla durante la etapa de su compromiso con la República en las Misiones Pedagógicas; el tercero empieza en 1936 y da cuenta de su activismo político y cultural en la guerra civil como miembro de la redacción de la revista *Hora de España*; el cuarto comprende su doloroso exilio en México y la experiencia amarga de la pérdida, la separación, el desgarró y la soledad; un quinto periodo se inicia con su regreso a Europa en su primer viaje a Italia, donde más tarde establecerá su residencia hasta su vuelta a España, un retorno que inaugura el sexto periodo, el de sus años de plenitud, desde 1960 hasta su muerte en 2005. Estos y otros ejes del relato vital que encontramos a lo largo de toda la trayectoria recorrida por Ramón Gaya van alentando una obra y un pensamiento que no cesan de testimoniar una inmensa fe en la pintura.

La pintura de Gaya, influida en un momento temprano por el cubismo,³ lejos de seguir insistiendo en el camino del formalismo, da un giro con el que emprende un itinerario al margen de las directrices seguidas por la mayoría de los artistas europeos que se sumaron con entusiasmo a las vanguardias históricas. Este rechazo del experimentalismo y su resistencia a seguir las tendencias de ruptura con toda tradición le separaron de las corrientes que eran hegemónicas en el entorno cultural de la época. Gaya –que nunca creyó en el éxito ni en el «mundo del Arte» como ámbito de intercambio de favores e influencias–, al afrontar la obra de creación sin someterse a los dictados de la corriente general, es un autor plenamente moderno, como no podía ser de otro modo, que no se deja encasillar. Quizá desde el primer momento, cuando decide emprender este camino propio, el pintor tiene ya la sospecha de que su apuesta implica la renuncia de antemano al reconocimiento oficial y le expone al aislamiento de los círculos de influencia del mundo académico y cultural. Un camino que se hizo más abrupto años más tarde por su condición de exiliado, distanciado de los ambientes intelectuales y artísticos españoles dominados en ese momento por la abstracción y el informalismo. Pero desde su independencia radical Ramón Gaya aceptó el camino difícil como un rasgo de su propia autenticidad. Y este temperamento singular que le hace ser un pintor a contracorriente es, desde la perspectiva de hoy, una de las notas más significativas de su propuesta, aunque, como se mostrará aquí, la proyección de su obra tiene un alcance de mayor calado.

Gaya, como se ha dicho, consagró su vida a la pintura, pero además él es un pintor que escribe. Si en sus escritos nos salen al encuentro expresiones como «sentimiento», «naturaleza», «fatalidad» y «salvación», en sus cuadros hallamos imágenes y metáforas que parecen aludir a estas nociones. Tal como se apreciará en esta aproximación a su obra, pintura y escritura dialogan, se reflejan, se complementan en tanto que captación e iluminación que se funden en una realidad vital. En este estudio que se inicia dejaremos que sean los cuadros y los textos del propio Gaya los que nos hablen, los que nos planteen preguntas y nos señalen las dificultades a

³ Sobre los años de formación de Gaya véase *ibíd.*, pp. 8 y 70.

El mismo autor llama la atención sobre el hecho de que Luis Garay, uno de los artistas con los que Gaya empezó a pintar, le consideraba el «benjamín de la pintura abstracta». Véase J.M. Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*, Alianza Editorial, 2007, p. 285.

lo largo de nuestra investigación, en la que encontraremos igualmente resonancias de las voces de otros autores que fueron para él sus puntos de referencia en diferentes sentidos. Son interlocutores como Ortega y Gasset, María Zambrano, Juan Ramón Jiménez y Tomás Segovia, entre otros, cuyos textos nos dan pistas y claves para profundizar en una noción de creatividad que para el pintor es una verdadera vocación y una fe de vida que exige del artista su sacrificio, su entrega incondicional.

Gaya, apenas un niño de diez años, empieza a pintar en la segunda decena del siglo xx, recién terminada la Primera Guerra Mundial.⁴ Algunos escritores y artistas ingleses como Gerald Brenan y Robert Graves escogieron España para alejarse de las atrocidades que presenciaron en el campo de batalla, intentando borrar las marcas profundas que dejó en ellos la que tuvieron por una de las horas más oscuras de la historia de la humanidad. Es el caso de un grupo de pintores ingleses entre los que se encuentra Cristóbal Hall,⁵ a quien el haber sufrido lesiones que condicionaban su vida por haber sido herido en las trincheras, no le impiden la actividad pictórica y se instala en Valladolid, donde entabla amistad con Jorge Guillén y los hermanos Francisco, José María y Mariano de Cossío. Más tarde viaja a Murcia, donde conoce a Juan Guerrero Ruiz y al joven Gaya, para quien el pintor inglés será determinante.⁶

En los comienzos del siglo pasado, cuando Gaya se inicia en la pintura, la revolución industrial y el avance de la ciencia se percibían como una promesa de bienestar en Occidente y el preludio de un desarrollo de las sociedades modernas basado en el progreso tecnológico. Este optimismo positivista pesaba más que el presentimiento de una catástrofe inminente y la fundada sospecha de que Occidente avanzaba hacia una organización social de sometimiento de los individuos a un principio de eficacia y rendimiento económico. Pero el estallido de la Primera Guerra Mundial tuvo terribles consecuencias sobre el ánimo de los europeos. Europa sufre una nueva forma de violencia que nadie había presagiado ni imaginado antes.⁷ En poco tiempo se da un paso brusco del optimismo progresista al recelo ante la técnica que muestra su rostro destructor, de potencia sobrehumana y efectos incalculables. Se respiraba en el ambiente una sensación generalizada de fracaso del modelo europeo, especialmente en las grandes ciudades donde había tenido lugar la gran transformación del entorno en un inmenso espacio urbano de tiempos pautados por los movimientos homogéneos de las masas y la uniformidad de la producción en serie. A partir de este momento la idea de humanidad era desplazada por la noción orteguiana de masa.

⁴ *Op. cit.*, p. 5.

⁵ J.M. Bonet, *Diccionario de las vanguardias 1907-1936*, ed. cit., pp. 328-329.

⁶ La biografía de Cristóbal Hall se puede consultar en C. Hall, *Cartas de Cristóbal Hall a Juan Guerrero y tres pintores de Murcia*, Museo Ramón Gaya, 1992, pp.163-164.

Sobre la amistad de Gaya con el pintor inglés, véase la introducción de Nigel Dennis al tomo dedicado a la correspondencia del pintor con Juan Guerrero Ruiz en GAYA 2000, pp. 21, 33-34 y 40.

El pintor se refiere a Cristóbal Hall, «con el que me unió, hasta su muerte, una gran amistad». Véase GAYA 2007, p. 320.

⁷ Ernst Jünger describe el paisaje infernal con toda su crudeza en *Tempestades de acero*. Véase E. Jünger, *Tempestades de acero. La guerra en el Frente Oeste*, Ediciones Iberia, 1931, pp. 29-30.

Simultáneamente se alzaban voces contra el humanismo del siglo XIX por no haber cumplido las expectativas generadas por el positivismo científico y la idea de progreso, lo que se tomaba como un síntoma del agotamiento de las posibilidades culturales de Occidente.⁸ Y es en este escenario crepuscular de crisis europea en el que tanto Ortega como Heidegger entendían que era preciso revitalizar el modo de filosofar heredado de la Ilustración y buscar un nuevo comienzo.⁹ Heidegger persigue la noción de «origen», y en la estela de Nietzsche se interroga sobre los fundamentos de la filosofía, buscando el impulso en la Grecia arcaica de los presocráticos. Al mismo tiempo Ortega indaga en el vitalismo, también con ciertas resonancias nietzscheanas. Por su parte, Ramón Gaya compartirá este sentimiento de desánimo general y la creencia en la urgente revitalización de la cultura.¹⁰

A partir de la década de los treinta otros autores cercanos a la Escuela de Frankfurt como Theodor W. Adorno y Walter Benjamin advirtieron la doble cara de la Ilustración que si, por una parte despliega las potencialidades liberadoras de la razón y funda la «mayoría de edad» hacia el pensar libre y el saber, en su reverso contiene un germen secularizador, impulsor del desarrollo de las fuerzas de la técnica, que empuja al ser humano más allá de sus límites. La industrialización había desatado la aceleración de la historia y se sucedían nuevos mitos de novedades y modas. Esta experiencia del tiempo moderno a una velocidad de vértigo, entre el miedo y la esperanza, empujó a muchos de aquellos jóvenes hacia espejismos y señuelos, unas veces llamados «superhombre» y otras «hombre nuevo», que no eran más que falsos horizontes de salvación, representaciones de un «más allá» de las potencialidades meramente humanas, como si estas se hubieran quedado obsoletas. El ser humano a secas parecía desbordado por los acontecimientos, tenía que superarse, tenía que extender sus capacidades y llegar a ser casi sobrehumano, si quería estar a la altura de las promesas de la Historia, como si hubiera llegado la hora de cumplir el sueño de Zaratustra: «Así yo también proyecté mi ilusión más allá del hombre».¹¹

En vísperas de la Primera Guerra Mundial también el arte manifestaba su angustia por el porvenir, pero al mismo tiempo era la esfera idónea para proyectar el impulso rejuvenecedor prometido por el programa antihumanista, por medio del giro o movimiento de desbor-

⁸ El primer volumen de *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler se publica en Viena en 1918 y el segundo en Múnich en 1922. Las traducciones españolas aparecen en Espasa Calpe en 1925 y 1927, respectivamente.

Unos años después María Zambrano se hace eco de esta sensación de fracaso: «Su fracaso [el de la cultura europea] es nuestro dolor, porque al fin hemos crecido en ella. Pero está bien probado que ya no sirve para que el hombre viva en ella. Quiso pacificar al mundo y el mundo arde en guerra; quiso limar al hombre de sus instintos de fiereza, y el hombre es más fiera que nunca. Hoy se siente el hombre que nació en esta cultura, exasperado, hambriento y más desnudo que nunca ha estado hombre alguno, abandonado a sus instintos, a su soledad». Véase M. Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España* (1936-1939), Hispamerca, 1977, p. 50.

⁹ Ortega en *Anotaciones sobre la guerra en forma de diarios* escribe: «Comienza el incendio del mundo [...] Entramos en una época de tal modo azarosa que no puede compararse su peligrosidad [sic] con circunstancia ninguna del pasado: esto que comienza como comienza es el momento inicial de un nuevo orden en todo, dentro del cual no regirán las normas hasta ahora válidas: la historia tiembla hasta sus raíces, sus flancos se desgarran convulsamente, porque va a parir una nueva realidad». En VVAA, *El Madrid de Ortega y Gasset*, Publicaciones de la Residencia de estudiantes, 2006, p. 51.

¹⁰ Gaya lo expresa así: «El hombre moderno ha envejecido tanto que apenas si *recuerda* algunos trazos de su ser original y le es muy difícil reconocer y escuchar [...] esa voz de origen». Véase GAYA 2010, p. 34 (las cursivas son de Gaya).

¹¹ F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, 1975, p. 56.

damiento de los límites que exigía el tiempo moderno. El arte era considerado entonces un yacimiento de posibilidades expresivas sin explotar. La creación artística se vislumbraba no sólo como factor de transformación de la sociedad, sino también como práctica liberadora de la vida constreñida por lo funcional.¹² En 1925 Ortega y Gasset pone en circulación la expresión «deshumanización del arte» o lo que es igual, la caracterización de las nuevas prácticas artísticas emergentes como extensión o exploración más allá de los límites de la experiencia y la percepción humanas, así como la impugnación de los dictados académicos decimonónicos por los jóvenes artistas.¹³

1. El joven Gaya

Merece la pena detenernos en la biografía de Ramón Gaya antes de sumergirnos en el estudio de su obra. Lo primero que nos llama la atención es su condición de niño prodigio que esquiva los anticuados programas pedagógicos de la época: a los diez años decide ser pintor y pide a sus padres que le permitan dejar la escuela para dedicarse de lleno a la pintura. Con una determinación que le caracterizará ya siempre, Gaya se libra de esa tecnología disciplinaria descrita por Foucault¹⁴ que no enseña a saber, sino a engullir contenidos en forma de adiestramiento, con el objetivo de producir un hombre domesticado, un individuo sujeto y modelado según las exigencias del *statu quo*. Si ya desde niño era un lector insaciable, al abandonar la enseñanza reglada escapa Ramón Gaya a esa sumisión inoculada desde la infancia, lo que quizá propicia en él el desarrollo de una intuición y una predisposición singulares para sostener el libre pensamiento, no siempre acorde con lo establecido.

Podríamos decir entonces que la excepción es la nota que caracteriza la vida de Gaya desde sus comienzos, pues, como acabamos de destacar, es ciertamente insólito el caso de un niño de diez años que decide dejar de ir a la escuela para entregarse de lleno a su vocación de pintor, sostenida con idéntico tesón hasta su muerte a los 95 años.¹⁵ Y más excepcional aún si su decisión cuenta con el consentimiento y apoyo de sus padres. Estos se habían trasladado poco antes a Murcia, donde nació Ramón el 10 de octubre de 1910. Su padre, Salvador Gaya [fig. 1], era un artesano catalán, maquinista litógrafo de simpatías anarquistas. Era amante de la música de Wagner, lector de Nietzsche y trabajador en una empresa litográfica donde realizaba las etiquetas de los envases de conservas. Su madre, Josefa Pomés, también catalana, y por la que

¹² Gaya es de la opinión de que «el ansia de experimentar» fue motivada en gran parte por las grandes guerras del siglo XX, de las que «los seres salen destrozados». Véase GAYA 2007, p. 356.

¹³ Sobre este tema tratado con mayor desarrollo véase M. Moreno, *El arte como destino (pintura y escritura en Ramón Gaya)*, Editorial Comares, 2010.

¹⁴ M. Foucault, *Vigilar y castigar*, Siglo XXI editores, 2004.

¹⁵ Gaya lo cuenta en la entrevista con Elena Aub en 1981: «Pues... le diré a usted que no he hecho estudios. Apenas fui al colegio. Hice la primaria en unas escuelas del Estado, unas escuelas graduadas, y fui siempre mal estudiante. Pero debo decir que los profesores que tuve, cosa curiosa, me estimaban mucho. [...] Y me estimaban mucho por un cierto despeje que veían en mí, pero tenían que constatar después que era un estudiante malísimo, que no me interesaba nada la escuela. Y no me interesaba nada porque mi sentimiento de pintor es tan temprano que yo no recuerdo no haberlo tenido. Incluso he jugado muy poco de niño; era un pequeño monstruo, yo no pensaba nada más que en pintar. Pero no como garrapatean los niños, todos los niños, sino con intención de pintor, de hacer una cosa determinada; no se trataba de divertirse con los papeles y los colores, no, eso no». Véase GAYA 2007, p. 94.

el pintor murciano sentía devoción, era una persona refinada y cultivada, hermana del escritor y periodista Ramón Pomés, que llegó a ser director del diario *La Vanguardia*.¹⁶

Las estrecheces económicas llevan al matrimonio a alquilar un cuarto a los pintores murcianos Pedro Flores y Luis Garay, que usan como estudio. Con ellos comienza a pintar el joven Gaya. En 1926, gracias a la revista *Verso y Prosa*, «boletín de la nueva literatura», fundada por José Ballester, Juan Guerrero Ruiz y Jorge Guillén —que acababa de incorporarse a la Universidad de Murcia—, tenemos noticias de las primeras publicaciones de escritos suyos y reproducciones de algunas de sus pinturas.¹⁷ Por aquellos años conoce al ya mencionado, y amigo de Jorge Guillén, Cristóbal Hall. El inglés es, como Gaya, un pintor que escribe. Pasa temporadas en Valladolid, en Alcalá de Guadaira, en Madrid y en Calpe, donde coincide a menudo con Garay, Flores y Gaya. También visita el estudio de éstos en Murcia. Allí organizaban tertulias y discusiones sobre cuestiones relacionadas con el arte. Hall, que fue calificado por Jorge Guillén en una carta a Pedro Salinas como un hombre extraordinario y un artista trágico,¹⁸ era una persona muy cultivada, lector de Juan Ramón Jiménez, decidido a consagrar su vida a la pintura, tras pasar una larga temporada en casa de Gustav Jung, durante su convalecencia, después de haber sido herido en las trincheras. Según nos cuenta Nigel Dennis, aunque su vocación de pintor era muy auténtica, nunca firmó sus cuadros ni quiso exponerlos en ninguna galería en toda su vida. Dennis señala que Hall tenía verdadera alergia a todo lo oficial.¹⁹ También participó en el debate sobre «la deshumanización del arte», al no encontrar muy apropiado el término «deshumanización» como etiqueta para designar al arte moderno, dado que, además, entendía el arte precisamente como humanización. En 1927 publica en *Revista de Occidente* un artículo titulado «La pintura española, depósito de tiempo perenne», sobre el que volveremos más adelante.²⁰

Como señala Juan Manuel Bonet, el cuadro de Gaya más conocido de aquella época es *Bodega de la mandolina* (1927) [fig. 2], «de clima muy 27, que fue reproducido en varias revistas, y por Giménez Caballero en *Hércules jugando a los dados* (1928)». Gasch, el crítico catalán más importante de su generación, escribió sobre su pintura en *L'Amic de les Arts* y en *La Gaceta Literaria*.²¹ A los diecisiete años, en 1928, gracias a una beca de estudios que le concede el Ayuntamiento de Murcia por mediación de Juan Guerrero Ruiz,²² Gaya visita por primera vez el Museo del Prado en Madrid. El Prado le causa una impresión muy honda y a partir de este momento será para él la «roca española», una de sus referencias constantes a lo largo de su vida. También entonces conoce

¹⁶ Las fuentes relativas a las circunstancias biográficas de Ramón Gaya provienen directamente del propio pintor, así como de su esposa Isabel Verdejo. Igualmente se pueden consultar en las entrevistas publicadas en GAYA 2007, así como en GAYA 2010, pp. 957-966.

Una biografía bastante exhaustiva de Ramón Gaya es la de José Luis Valcárcel. Véase J.L. Valcárcel Pérez, *Ramón Gaya. La vida entrecortada*, Tres Fronteras Ediciones, 2010.

Por su parte, Andrés Trapiello ha ido haciendo a lo largo de los años acopio de sus conversaciones y relación personal con Ramón Gaya en *Salón de pasos perdidos*, el conjunto de sus diarios. Un resumen de esta se puede consultar en A. Trapiello, *Do fuir*, Pre-Textos, 2000, pp.111-113.

¹⁷ Ramón Gaya recuerda la vitalidad cultural de esos años en Murcia. Véase GAYA 2007, p. 26.

¹⁸ C. Hall, *Cartas de Cristóbal Hall a Jorge Guillén (1925-1936)*, Museo Ramón Gaya, 1992, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 9-22.

²⁰ C. Hall, «La pintura española, depósito de tiempo perenne», *Revista de Occidente*, XLV, marzo de 1927, pp. 401-406.

²¹ J. M. Bonet, *Diccionario de las vanguardias (1907-1936)*, Alianza Editorial, 1995, pp. 285-286.

²² J. Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, vol. II (1932-1936), Pre-Textos, 1999, p. 52.

a Juan Ramón Jiménez, figura central en la cultura española que dejará en Gaya una profunda huella y al que siempre será fiel. Para él pintó la rama de perejil que ilustra la cubierta de *Canción*, y que será en adelante el sello definitivo del poeta. Igualmente, en Madrid frecuenta a casi todos los miembros de la generación del 27, muchos de los cuales serán desde entonces sus amigos.

En la primavera de ese mismo año, Ramón Gaya se va a París con los pintores Pedro Flores y Luis Garay. Allí expone en la galería Aux Quatre Chemins,²³ visita a Picasso e inicia su amistad con Bores. Sin embargo, a pesar del éxito de la exposición y de la vitalidad cultural de París, pasados unos meses, el pintor regresa a Murcia. Su decepción de la vida artística parisina es un hecho inusitado entre los jóvenes pintores de aquellos años, cuya meta incuestionable estaba en París. Su desilusión al toparse de bruces con el aspecto más mercantil de la obra de arte queda plasmada en una carta a Juan Guerrero Ruiz del 19 de mayo de 1928.²⁴

El joven pintor vuelve a escribir a Guerrero confesándole que quiere huir de París lo antes posible.²⁵ Hay algo en el aire parisino que no le sienta bien a su ánimo. Podría ser que quisiera huir de los ambientes artísticos demasiado teñidos de negocio y vida social, pero, sobre todo, lo más probable es que Gaya regresara a Murcia al terminar la exposición que se clausuró el día 13 de julio, al tener noticias inquietantes sobre el delicado estado de salud de su madre, a la que encuentra muy enferma a su llegada a Murcia. Josefa Pomés muere en agosto. La muerte de su madre le hunde en una profunda tristeza y se retira a Altea, adonde regresa en más de una ocasión. Allí pasa temporadas meditando, pintando y alternando el trabajo con viajes a Murcia, Barcelona y Madrid, donde, tras la decepción de su estancia parisina, Gaya frecuenta entusiasmado las grandes obras del Prado.²⁶ A partir de ese momento trata con asiduidad, entre otros poetas y pintores, a Juan Ramón Jiménez, cuya idea de regeneración por la estética, propugnada por el humanismo de Krause, halla una fuente de reespiritualización a través del

²³ Corpus Barga publica la siguiente nota En *Verso y Prosa*: «Flores, Garay, Gaya, los tres pintores murcianos que han venido a exponer juntos sus cuadros en la Galería de los Cuatro Caminos, de París, siguen tres caminos diferentes. Gaya parece buscar más la línea; Flores, el cuerpo, Garay, el paisaje. Ninguno de estos tres caminos lleva a Roma, a la pintura académica italiana, si no es acaso el de Flores, a través de Picasso. Pero los tres caminos concurren a la busca de un nuevo orden en la pintura que tantos pintores, y no pocos españoles en París, buscan cada vez con más empeño. Los tres murcianos se han puesto a caminar en el centro de la pintura de París; están centrados. La Galería de los Cuatro Caminos no puede ser más céntrica: está en la Magdalena. La Exposición de los tres ha sido muy notada y ha tenido mucho éxito. ¿Cuál de los tres encontrará primero el cuarto camino de su Galería y de París?». Véase *Verso y Prosa*, n.º 12, Murcia, octubre de 1928. Sobre la galería en la que mostraron sus obras los tres pintores murcianos véase J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 75.

²⁴ Gaya confiesa su decepción en estos términos: «Tiene usted una idea falsa de París, querido Guerrero. En París no se paga el mejor cuadro, se paga la mejor firma; se vende por tamaños. Aquí los bastidores tienen unas medidas fijas y se vende a tantos francos el número. Tiene eso algo de matemáticas. [...] En París se vende la pintura por metros; como los solares por construir. [...] Las señoras francesas que compran cuadros, no puede usted figurarse el gesto de comprar alfombras que tienen». Véase GAYA 2000, p. 107. Véase también GAYA 2007, pp. 27 y 100.

²⁵ Sobre la correspondencia entre Ramón Gaya y Juan Guerrero, véase GAYA 2000.

²⁶ Andrés Trapiello sugiere que la decepción de Gaya en su primer viaje a París es consecuencia de su encuentro con la «verdadera pintura» en el Prado: «Ramón Gaya había descubierto el Museo del Prado, que llamará años después «roca española», como algo único y firme, y quizá podemos pensar que aquella [se refiere a la decepción de Gaya en su viaje a París en 1928] había sido consecuencia del deslumbramiento que la verdadera pintura le había producido, encontrarla, dormida en sus siglos, silenciosa en sus muros, mucho más viva que toda la que barnizada de actualidad gritaba desde los escaparates de los marchantes». Véase A. Trapiello, «Solo pero no de espaldas (Ramón Gaya y las ciudades)», en VV.AA., *Ramón Gaya. El pintor y las ciudades*, catálogo de la exposición en el IVAM, 2000, p. 20.

cultivo de la sensibilidad.²⁷ Estas ideas serán desde entonces una guía fundamental y constante para Ramón Gaya.²⁸

2. Del Museo del Prado al Museo del Pueblo

Un año después de la proclamación de la Segunda República, el alumno de don Francisco Giner, Manuel Bartolomé Cossío,²⁹ invita a Gaya y a los pintores Eduardo Vicente [fig. 3] y Juan Bonafé a colaborar en las Misiones Pedagógicas, por mediación de Pedro Salinas. Cossío, presidente del Patronato en 1931,³⁰ puso en marcha este proyecto, concebido como conjunto de actividades dentro del programa general institucionista de alfabetización y escolarización de la población española, en la estela de los principios del *Ideal de la humanidad para la vida* y del humanismo de Krause. Los institucionistas entendían la cultura como bien común y, al igual que hemos visto en el caso de Juan Ramón Jiménez, partían de la convicción de que la iniciación al cultivo de las artes favorecía la expansión del individuo y, por lo tanto, correspondía al Estado moderno el desarrollo de las condiciones que propiciaran a todos los ciudadanos beneficiarse de este privilegio. En consecuencia, el propósito de Cossío era extender la cultura y la educación concebida como el arte de aprender a bien vivir y despertar la curiosidad por el saber. Creía que con las Misiones se emprendía una labor de justicia social, pues la población rural tenía derecho a conocer y participar en la cultura.³¹ El propósito fundamental del proyecto tenía como prioridad, además de combatir la situación de aislamiento de las poblaciones más apartadas, motivando y dando apoyo a los maestros de las zonas más pobres y atrasadas en su tarea pedagógica, el promover el acceso de las gentes a una mayoría

²⁷ La amistad entre Gaya y JRJ quedó registrada en las anotaciones de Juan Guerrero Ruiz. En ellas refiere incluso elogios del poeta como el de la p. 79: «Elogia a Ramón Gaya que cada vez está más fino y hace cosas preciosas»; en la p. 88 añade que Juan Ramón le quiere encargar un retrato de Zenobia y en la 183 anota que en el comedor de la casa del poeta había acuarelas de Gaya y Esteban Vicente, junto con los retratos de la madre de Zenobia y de Juan Ramón de Bonafé, un dibujo de Picasso y la escultura de Marga Gil Roeset. Véase J. Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, vol. I, 1998, pp. 88-89, 317, 351.

Véase también J. Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, vol. II, 1998, pp. 52, 78-79, 87-88, 90, 183, 256, 263 y 291. Igualmente se puede consultar el estudio de Ángel Crespo dedicado a la relación de Juan Ramón Jiménez y la pintura. Véase A. Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Editorial Universitaria de la Universidad de Puerto Rico, 1974, p. 87.

²⁸ Juan Ramón Jiménez es una figura fundamental hacia la que Ramón Gaya ha manifestado su mayor consideración y admiración en numerosas ocasiones, tal como podemos leer en su obra escrita. Además nuestro autor le dedicó varios cuadros en «homenaje».

En GAYA 2007 encontramos referencias a Juan Ramón en pp. 50-51, 57, 64-66, 98, 109, 111, 121, 249, 254-256, 261, 265-266, 289, 320, 327-328, 350 y 337-338.

²⁹ Es importante señalar que Manuel Bartolomé Cossío desarrolló su labor como institucionista en una doble vertiente: como pedagogo y como historiador del arte, fomentando el sentido estético de la Institución. Además muchos le consideran el descubridor del Greco con la publicación de su importante libro en 1908. Véase A. Jiménez, *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, prólogo de José Luis Abellán, Ediciones Pedagógicas, 2002, p. 160.

³⁰ VVAA. *Las Misiones Pedagógicas (1931-1936)*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006, p. 79.

Los editores de las obras completas de María Zambrano proporcionan algunos detalles de los órganos directivos de Las Misiones Pedagógicas. Así sabemos que Jorge Guillén pertenecía a la Comisión Central y Pedro Salinas, junto con Antonio Machado eran vocales. Véase M. Zambrano, *Obras completas*, t. VI, Galaxia Gutenberg, 2014, p. 1309.

³¹ Véase el importante trabajo sobre las Misiones Pedagógicas de F. Caudet, *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Ediciones de la Torre, 1993, pp. 83-106.

de edad política y social por medio de la cultura. Un propósito que estaba en sintonía con la idea de crear las condiciones que alumbraran lo que Juan Ramón Jiménez denominaba una «aristocracia de intemperie».³²

Para desarrollar esta labor se crearon equipos de misioneros formados por jóvenes de afinidades y convicciones dispares, en un arco ideológico amplio que podía abarcar tanto a católicos como a agnósticos o ateos con tendencias políticas diversas, ya fueran anarquistas, socialistas, comunistas, militantes del POUM, o republicanos a secas, sin afiliación política concreta, como era el caso de Ramón Gaya.³³ Entre estos jóvenes que participaron en las Misiones podemos citar a María Zambrano, Rafael Dieste, Enrique de Azcoaga, el fotógrafo José Val del Omar, Urbano Lugrís, Alejandro Casona, Carmen Conde, Leopoldo Panero, Antonio Sánchez Barbudo, Arturo Serrano Plaja, Miguel Hernández o Luis Cernuda. Pedro Salinas, miembro del Patronato de las Misiones Pedagógicas es el que anima a Gaya, Eduardo Vicente y Juan Bonafé a presentarse al concurso para participar como pintores de copias de los clásicos de pintura española destinadas al Museo del Pueblo. Los tres pintores ganan el concurso, convocado a principios de 1932.³⁴

El Patronato puso en marcha durante cinco años numerosas actividades en las que se distribuyeron más de cinco mil bibliotecas populares fijas o circulantes. Los misioneros hacían visitas a las escuelas rurales para conocer sus necesidades, organizaban coros y grupos musicales, seleccionaban grabaciones musicales para audiciones, lecturas públicas y conferencias, proyecciones cinematográficas, representaciones de teatro. Dentro de este marco de actividades desarrolladas por el Patronato, las que más nos interesan aquí fueron las exposiciones de pintura que tuvieron lugar tras la creación del Museo del Pueblo. Se trataba de un conjunto circulante de copias de cuadros del Museo del Prado realizadas por los tres jóvenes pintores [fig. 4]. Había dos colecciones de cuadros que se detenían cada semana en una localidad donde los *misioneros* montaban la exposición y daban una charla acerca de las obras expuestas.

Ramón Gaya en esos años saca a la luz artículos en diversas publicaciones y colabora con La Barraca y con el Teatro de Guíñol, para el que hizo un cartel.³⁵ Pero su principal actividad consiste en viajar por los pueblos de España llevando el museo ambulante con Antonio Sánchez Barbudo.³⁶ A menudo les acompañaban Rafael Dieste, Arturo Serrano Plaja, María

³² F.J. Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, p. 85.

³³ La aportación de Gaya a las Misiones Pedagógicas ha sido tratada ampliamente por Nigel Dennis. Véase N. Dennis, «Ramón Gaya y el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas» en VV.AA., *Escritura e imagen*. vol. 7, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 15.

También en N. Dennis, *Ramón Gaya: El taller de la soledad*, Museo Ramón Gaya, p. 173 y ss.

³⁴ Véase N. Dennis, «Ramón Gaya y el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas» en *op. cit.*, p. 18.

³⁵ J. M. Bonet, *Diccionario de las vanguardias (1907-1936)*, Alianza Editorial, 1995, p. 286.

³⁶ Gaya narra así su primer encuentro con Cossío: «Nos dio una lista de los cuadros que había escogido del Prado y dijo: 'Bueno, ustedes se lo reparten como quieran, que cada uno haga la copia que le atraiga más'. Entonces yo me ocupé de los *Fusilamientos de la Moncloa* de Goya, Bonafé de la *Resurrección* del Greco y Eduardo Vicente del *Auto de fe* de Berruguete. Cuando Cossío vio las copias, le gustaron mucho y dijo que eran lo que él quería, que eran copias de unos pintores y no tenían ese aire de tapiz aplastado que tienen las copias por lo general. Quedó muy contento y nos encargó las catorce copias que constituirían el Museo». En R. Gaya, «Mi experiencia en las Misiones Pedagógicas. Con el Museo del Prado de viaje por España» en VV.AA., *Las Misiones Pedagógicas (1931-1936)*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006, p. 372.

También tenemos el testimonio de estos años en GAYA 2007, pp. 28 y 59.

Zambrano y Luis Cernuda. Estos dos últimos se convirtieron en los dos grandes amigos de Gaya.³⁷ En aquellos años, con ellos compartirá posiciones éticas y estéticas. Tanto Cossío como Pedro Salinas quedan impresionados, además de por la fidelidad de las copias, por la expresividad vital de un trabajo realizado por unos artistas que no eran copistas de profesión y que apenas tenían –como era el caso de Gaya– formación académica alguna. Podríamos decir entonces que las copias no eran meras réplicas, sino algo más.

Esta toma de contacto con la realidad española a través de las Misiones Pedagógicas entre 1932 y 1936 fue para Gaya algo decisivo en su formación, como veremos más adelante. Una experiencia que, al poco tiempo de llegar a México como exiliado, dará sus frutos y se plasmará en los *homenajes* dedicados a los grandes de la pintura, especialmente a Velázquez.³⁸ En uno de los viajes del Museo del Pueblo a la provincia de Almería, Gaya conoce a Fe Sanz, profesora en un instituto almeriense de enseñanza media. Fe, amiga de María Zambrano,³⁹ era hija de un socialista y estaba afiliada a la UGT. El 24 de junio de 1936, Gaya y Fe se casan en Madrid. Al estallar la guerra Gaya se une a la Alianza de Intelectuales Antifascistas y publica artículos y viñetas en la revista *El mono azul*. Poco tiempo después de su boda, nada más empezar la contienda, tras los bombardeos y allanamientos de su casa madrileña, situada en pleno frente, Gaya pierde casi todas las pinturas realizadas hasta ese momento. Ramón y Fe, sin haber podido salvar prácticamente ninguno de los cuadros,⁴⁰ se ven forzados, como tantos madrileños, a trasladarse a Valencia. Allí les acoge el poeta Juan Gil-Albert.

³⁷ Ramón Gaya llegó a ser muy amigo de María Zambrano. Así lo relata él en una entrevista: «También me gustaría escribir sobre María Zambrano, a la que traté mucho en Madrid, durante la República, y en Roma. No sobre su pensamiento, sino sobre ella misma, como mujer, como amiga». En GAYA 2007, p. 343.

Asimismo fue amigo de Cernuda, al que trató a partir de esos años hasta principios de los años cincuenta.

³⁸ N. Dennis, «Ramón Gaya y el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas», VV.AA., *Las Misiones Pedagógicas (1931-1936)*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006, p. 332.

³⁹ Por la Cronología y las notas de las Obras completas de María Zambrano, sabemos que Fe Sanz Molpeceres (1908-1939) participó en la decisiva reunión entre jóvenes y mayores, el 23 de junio de 1928, en el merendero madrileño La Bombilla, para fundar la Liga de Educación Social. Participaron en el encuentro conjunto los estudiantes María Zambrano, Fe Sanz, Aurora Riaño, Antolín Casares, Domingo Díaz Ambrona, Emilio González López, Antonio Rey, con Luis Jiménez de Asúa, José Giral, Sánchez Román, Gregorio Marañón, Ramón del Valle Inclán, Pérez de Ayala, Gómez de Baquero, Salmerón, Azaña e Indalecio Prieto. Véase M. Zambrano *Obras completas*, t. VI, Galaxia Gutenberg, 2014, pp. 52 y 1494.

También sabemos por María Zambrano que Fe Sanz era historiadora: «Pues bueno. Conocí esa casa de Alameda 55; fue en el verano del 30 que pasé en Alfafar, en casa de una amiga y compañera –historiadora ella que fue después la mujer de Ramón Gaya. Fui porque había en ella una Editorial de la que no recuerdo el nombre, que me había pedido un trabajo sobre el Romanticismo, que aceptaron y ¡me pagaron!». Véase M. Zambrano, *Cartas de La Pièce* (correspondencia con Agustín Andreu), Pre-Textos, 2002, p. 116.

Igualmente sabemos que había estudiado en el Instituto-Escuela, tal como lo refleja la misma autora. Véase M. Zambrano, *Delirio y destino*, Mondadori, 1989, p. 100.

⁴⁰ Gaya alude a este suceso velando su identidad y la de su correspondiente en un texto que titula «Cartas de J.V. a Mistress D.H.» en el que escribe: «Sepa usted únicamente que he perdido mi obra de varios años. La barriada final de San Antonio de la Florida fue de las primeras en desalojarse. No me dio tiempo a salvar mis cosas, y mucho después, cuando apenas me dijeron que precisamente aquellos edificios aislados estaban ya casi derruidos por los obuses, quise ir. En efecto, toda la parte trasera de mi casa, esa parte desde la que se veían los umbrosos y altísimos árboles de la Casa de Campo, estaba hundida totalmente. No pude recoger nada que me fuese útil o entrañable; aquellos escombros no conservaban ya la forma misma en que habían caído y eran ahora grandes moles compactas, endurecidas por el amasado de la lluvia con el yeso, del polvo con los muebles familiares; y todo tan perdido y vago que incluso cuando por una rendija casual asomaban trozos de cosas a las que yo había hecho verdaderamente mías con una larga convivencia, no las llegaba a identificar con exactitud. Llovió mucho esa tarde de mi extraña visita a unos despojos y no disponía de permiso para permanecer en zona de guerra». Véase GAYA 2010, pp. 304-305.

3. *Hora de España*

La guerra civil española, prolegómeno de la Segunda Guerra Mundial, o, como Gaya la llamaba, «la guerra de España contra ella misma», era ya una tragedia que amenazaba con convertirse en uno de los capítulos más dolorosos de la historia europea. Eran momentos de peligro en los que urgía poner a salvo las pinturas del Museo del Prado. El pintor Timoteo Pérez Rubio, marido de la escritora Rosa Chacel, amigos ambos de Gaya, se encarga de organizar el traslado de las obras y llevarlas fuera del alcance de los bombardeos franquistas. En esta tarea también colaboró el pintor murciano, que en 1937 realizó el original para un cartel del Patronato Nacional de Turismo en el que se denunciaba que el arte español era objetivo de la aviación fascista [fig. 5].⁴¹ La necesidad de salvar las pinturas en aquellos días es un sentimiento general de los españoles, como lo testimonian tanto Manuel Chaves Nogales en *A sangre y fuego*, como Antonio Buero Vallejo en *Misión al pueblo desierto*, donde leemos que uno de sus personajes dice: «Sólo por cuidar las maravillas creadas por los hombres merece la pena sacrificar vidas».⁴²

Hora de España es una de las empresas culturales más importantes de la República.⁴³ María Zambrano describe así el propósito de la revista: «Se trata de vivir íntegramente esta hora de España, de que la inteligencia reanude sus afanes, mas no ignorante de la hora en que vive, sino al revés, para hacerse cargo totalmente de ella, para penetrarla y hacerla hasta donde pueda, inteligible y transparente; pensando en esas inteligencias ávidas de entender que, lejos de la tragedia española, no tienen apenas datos en que apoyarse, no tienen datos de ese mundo intelectual en que ellas se mueven. Pero se trata también, y más hondamente, de realizar en lo intelectual la revolución que se realiza en las otras zonas de la vida. Se trata de decir lo que tanto se sabía y nunca se dijo, de formular lo que sólo se presintió, de pensar lo que se había entrevisto, de dar vida y luz a todo lo que necesita ser pensado, a la cultura nueva que se abre camino».⁴⁴

Según relata Juan Gil-Albert,⁴⁵ en otoño de 1936, en una reunión que se celebra en su casa a la que asisten Ramón Gaya, Rafael Dieste, Antonio Sánchez Barbudo y Manuel Alto-laguirre, tiene lugar la fundación de la revista de «poesía, ensayo y crítica al servicio de la causa popular», *Hora de España*, en la que Gaya es, además de único viñetista, miembro del consejo de redacción y uno de los firmantes de la famosa «ponencia colectiva».⁴⁶ En la

⁴¹ Cartel reproducido en VV.AA. Catálogo de la exposición *La hora de la pintura*, Fundació Caixa Catalunya, 2006, p. 94.

⁴² A. Buero Vallejo, *Misión al pueblo desierto*, Espasa Calpe, 1999, p. 49.

⁴³ Francisco Caudet hace un estudio detallado sobre *Hora de España*. Véase F. Caudet, *Las cenizas del Fénix*, Ediciones de la Torre, 1993, pp. 283-316.

⁴⁴ María Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939)*. Hispamerca, 1977, p. 56.

⁴⁵ J. Gil-Albert, *Crónica General*, Pre-Textos, 1995, p. 281.

⁴⁶ J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 11.

La ponencia colectiva estaba firmada por: Antonio Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, Arturo Serrano Plaja, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya. Fue leída por Arturo Serrano Plaja en el II Congreso Internacional de Escritores, celebrado en julio de 1937. De ella extraemos este fragmento: «Entendemos el humanismo como aquello que intenta comprender al hombre, a todos los hombres, a fondo. Entendemos el humanismo como el intento de restituir al hombre la conciencia de su valor, de trabajar para limpiar la civilización moderna de la barbarie capitalista que «en la práctica —dice Unamuno en su ensayo «La Dignidad Humana»— ha trazado una escala de gradación para estimar el trabajo humano y se ha fijado en ella un punto cual cero de la escala, un punto terrible en el que empieza la congelación del hombre, en el que el desgraciado o el adscrito va lentamente deshumanizándose, muriendo poco a poco, en larga agonía de hambre corporal y espiritual, entretrejada». Véase «Ponencia colectiva», *Hora de España*, n.º VII, Valencia, agosto de 1937, edición facsímil, tomo II, Editorial Laia, 1977, p. 284.

revista publica tanto poemas y artículos como ilustraciones y viñetas. Además de los fundadores, colaboran de modo significativo autores de la talla de Antonio Machado, María Zambrano, Luis Cernuda, José Bergamín, Rosa Chacel, Miguel Hernández, Rafael Alberti, Max Aub, León Felipe, César Vallejo, Octavio Paz, Xavier Villaurrutia, Emilio Prados, Concha Méndez, Corpus Barga, Arturo Serrano Plaja, Benjamín Jarnés, Ernestina de Champourcín, José Moreno Villa, José Herrera Petere, Enrique Díez-Canedo, Dámaso Alonso, Pedro Garfías, Juan José Domenchina, Máximo José Kahn, Josep Renau, el crítico Sebastiá Gasch, el escultor Alberto, el pintor Timoteo Pérez Rubio, así como los músicos Ernesto y Rodolfo Halffter, entre otros.

En el primer número de *Hora de España* [fig. 6], Gaya mantiene una polémica con el cartelista Josep Renau, a la sazón director general de Bellas Artes y dirigente del todopoderoso PCE, en torno a la eficiencia de la reproducción técnica, la función social del arte y su politización en tiempos de guerra.⁴⁷ Nuestro autor discrepa de Renau, que no cree que la pintura tenga las posibilidades de comunicación y movilización que exige el momento histórico. Gaya en cambio pensaba en la fuerza de la pintura de José Gutiérrez Solana, al que conoció en Valencia y del que hizo un retrato. De este debate se dará cuenta con mayor detenimiento en otro capítulo de este trabajo. También en el año de 1937 el pintor participó en el Congreso Internacional para la Cultura organizado por la Alianza de Escritores Antifascistas. Dos cuadros suyos: *Espanto. Bombardeo de Almería* (que obtendrá el primer premio de pintura en los Concursos Nacionales) [fig. 7] y *Palabras a los muertos. Retrato de Juan Gil-Albert*, serán expuestos en el pabellón de la República Española de la Exposición de París de 1937. En abril había nacido su hija Alicia, de la que Juan Gil-Albert iba a ser el padrino.⁴⁸ Gaya es movilizado con el grado de capitán y se va al frente donde, junto con otros compañeros de *Hora de España*, desarrolla tareas de propaganda y sostén de la moral de las tropas republicanas.

Ramón Gaya no solía hablar de la guerra. Él, como tantos otros, había sufrido demasiado en aquella contienda en la que luchó con una inquebrantable fe, a pesar de que sabía muy bien que las fuerzas eran desiguales en armamento y dominio de la táctica militar, como se desprende de la lectura de este fragmento de un escrito de 1937:

«Y puesto que nosotros no acudimos al campo de batalla borrachos de pedantería militar ni aturdidos por una impuesta adoración a la guerra, sino simplemente a defender el vivir y a morir por el vivir, no pasemos un solo minuto sin comprobar que deseamos la vida y que seguimos en condiciones de movernos gozosamente en ella, cada cual a su modo».⁴⁹

Tras la caída de Cataluña, casi al final de la guerra, durante un bombardeo de la aviación fascista sobre la población civil a la espera de la evacuación en la estación de Figueras, Fe Sanz, que llevaba en brazos a su hija, fue gravemente herida y llevada a un lugar cercano donde se atendía a los heridos. No volvieron a saber de ella y su rastro se perdió para siempre. En el

⁴⁷ R. Gaya, «Carta de un pintor a un cartelista» en *Hora de España*, n.º 1, enero de 1937, pp. 54-56.

⁴⁸ Conocemos el dato por la conversación que mantiene Gaya con Elena Aub en 1981. Véase GAYA 2007, p. 125.

⁴⁹ GAYA 2010, p. 309.

momento del ataque, Fe trataba de alcanzar la frontera para reunirse más adelante con su marido en Francia.⁵⁰ Alicia Gaya, su hija, fue rescatada de los brazos de su madre agonizante por Carmen Muñoz,⁵¹ esposa de Rafael Dieste, que la pone a salvo en suelo francés. Ramón Gaya, sin conocer la terrible noticia, abandona el suelo español y cruza los Pirineos con el ejército republicano y los del grupo de *Hora de España*, que son recluidos, junto a otros mil refugiados, cerca de Perpiñán, en un largo tramo de playa de Saint-Cyprien al que las autoridades francesas llamaron «campo de refugiados», aunque no reunía las condiciones más elementales de habitabilidad ni higiene, a la intemperie, en la terrible promiscuidad de letrinas y cocinas de campaña.⁵²

Abundantes testimonios dan cuenta del trato inhumano que recibieron los refugiados. Se podría afirmar que en realidad no fueron tratados como tales, sino más bien como prisioneros. Arrojados en una playa dispuesta como campo de concentración improvisado, a la intemperie, mal alimentados, sin servicios sanitarios, recibiendo toda clase de maltratos y vejaciones de los soldados y policías encargados de la vigilancia. Padecían además la tortura de un viento frío y lacerante que clavaba la arena en la piel y en los ojos.⁵³ Muchos murieron de hambre, frío y enfermedades, principalmente tifus y disentería. Gaya llevaba consigo el cuadro *La Paz*, que le había sido encargado semanas antes por el gobierno de la República. El lienzo fue utilizado allí a modo de lecho para proteger los cuerpos de la humedad de la arena. Al salir del campo, gracias a la solidaridad de un comité inglés de ayuda a España, del que formaba parte la madrastra de Cristóbal Hall, Gaya dejó el cuadro por si era de alguna

⁵⁰ María Zambrano da cuenta de la tragedia: «Y Fe cortada en dos por las bombas al borde mismo de la frontera, con su niña de la mano». Véase M. Zambrano, *Delirio y destino*, Mondadori, 1989, p. 208.

⁵¹ José Rubio Fresneda en su estudio «Ramón Gaya, la persona» indaga sobre las circunstancias que rodearon la trágica muerte de Fe Sanz con la aportación de un documento crucial, escrito por la persona que acompañaba a Fe cuando se dirigía a la estación de Figueras con el fin de reunirse con Ramón Gaya en Francia, al otro lado de la frontera. Se trata de la carta de Carmen Muñoz dirigida a su marido Rafael Dieste, fechada en París el 15 de febrero de 1939, relatando el bombardeo que causó las gravísimas heridas a Fe. Véase J. Rubio Fresneda, «Ramón Gaya, la persona», en *Pintar la orilla de un abismo con tu mano (Estudios sobre Ramón Gaya)*, Fundación Cajamurcia, 2010, pp. 115-128.

La carta de Carmen Muñoz está publicada en R. Dieste y C. Muñoz, *Epistolario amoroso*, La Voz de Galicia, 1995, pp. 24-34.

⁵² Así describe Gaya el estado en el que se encontraban: «Estábamos tirados en la arena, sucios, sin podernos lavar, llenos de arena, la cara, el pelo, porque claro, era febrero y estábamos en plena playa, con el viento de los Pirineos soplando. Llegamos a tener que cavar hoyos para no sufrir el viento, porque el viento era una cosa tremenda. Esos hoyos eran una especie de tumbas que se llenaban de agua; había que salir y hacer otro hoyo un poco más adentro. Así estuvimos dieciséis días». Véase GAYA 2007, p. 129.

⁵³ El testimonio de Gil-Albert confirma las palabras de Gaya. Véase J. Gil-Albert, *Crónica General*. Pre-Textos, 1995, pp. 281-282.

Andrés Trapiello, inspirándose en el testimonio directo de Ramón Gaya y de otros exiliados, pone en boca de uno de sus personajes la descripción de las penurias de los republicanos internados allí: «Lo peor era el viento. Soplaban a todas horas, era horrible, se te metía en los huesos, te zumbaba en los oídos y te devoraba los sesos, no parecía acabarse nunca, te daba vueltas por dentro del cráneo hasta volverte loco. [...] Era inútil, donde quisiera que fuésemos, el viento nos perseguía. A alguien se le ocurrió levantar en paralelo con el mar, a modo de taludes de arena. Notabas como alfilerazos helados que se te metían en la boca, crujía entre los dientes. Los que disponían de una maleta tenían más suerte, la clavaban en la arena y se escudaban detrás. Parecíamos muertos, tras de aquellos montones de arena, soldados que hubiesen caído en sus trincheras ante un enemigo fantasmal. Ese era el viento. No había modo de vencerle nunca. Alguien sentenció, hasta el viento es fascista, y tenía razón». Véase A. Trapiello, *Días y noches*, Espasa Calpe, 2000, p. 163. Véase también C. Fontseré, «El camp de concentració de Saint-Cyprien», *Las literaturas del exilio republicano de 1939*, vol. 2, Universidad Autónoma de Barcelona, 2000, p. 601.

utilidad a otros refugiados, si no como obra pictórica, sí al menos como aislante.⁵⁴ Sólo entonces los amigos de *Hora de España* le comunican lo sucedido a su mujer en el bombardeo de Figueras.

El pintor murciano se alojó unas semanas en Cardesse, en casa de su amigo Cristóbal Hall, donde se reúne con su hija Alicia, acompañada hasta allí por su viejo amigo Corpus Barga, que la ha tenido consigo aquellas semanas. A partir de ese momento, los Hall, Trinita y Cristóbal, se hacen cargo de la niña, que crecerá junto a la hija de estos, un par de años mayor. Gaya, forzado a partir para el exilio, no podrá volver a verla hasta 1952.

4. Exilio en el exilio

Tras la derrota, con todo perdido, nuestro autor abandonó Francia con otros refugiados en un barco fletado por el SERE,⁵⁵ que zarpó del puerto de Sète el 25 de mayo y llegó a Veracruz el 13 de junio de 1939.⁵⁶ Andrés Trapiello encontró la ficha de Ramón Gaya junto con la lista de embarque y las otras fichas de los mil quinientos cincuenta y nueve pasajeros que viajaron a bordo del *Sinaia*. Así relata su hallazgo: «En todas se consignan los mismos datos: nombre y apellidos, edad, profesión, militancia política, cargos y trabajos que desempeñó antes de la guerra, y grado militar en el ejército o destino u ocupación que habían tenido durante la guerra, así como, en el presente, los campos de refugiados por los que habían pasado en Francia, y su actual domicilio en Francia, y el número de los que componían su familia, si la tenían, y algunos otros datos de interés, si los había. Por eso, lo excepcional del caso fue encontrar que después del nombre de Ramón Gaya Pomés figurara esta sola frase: »Todo desconocido«». ⁵⁷ Sin duda este extraño hecho se debió a que nuestro autor comenzaba su éxodo con su ánimo completamente abatido, extenuado física y moralmente. Así lo expresa el propio Gaya:

«Y después, México. Llego muy destrozado, como casi todos, pero en fin, quizá a mí me habían sucedido más cosas que a otros amigos míos. Así que, como te digo, llego muy destrozado, con pocas ganas de escribir, incluso de pintar. Estuve casi un año sin pintar, costándome muchísimo esfuerzo volver a trabajar en eso que era lo mío, lo propio, lo más hondo... Podía, en cambio, caminar por la calle, sentarme en un restaurante, comer... Dormir ya me era más difícil. Fue una experiencia de la que fui saliendo así, poco a poco. Tener que buscarme la supervivencia, tener que resolver eso, me alivió de otras muchas cosas más dolorosas...».⁵⁸

⁵⁴ Así lo recoge Andrés Trapiello del relato directo de Gaya: «Estaban Sánchez Barbudo, Gil-Albert, Dieste, el propio Gaya. Llevaban dos semanas en el campo de Saint-Cyprien, durmiendo en las playas, sin lavarse, sin cambiarse de ropa, sin apenas comer. Algunos, para evitar la humedad de la playa, durmieron encima de unas telas pintadas por G. en la guerra. Véase, A. Trapiello, *Los caballeros del punto fijo*, Pre-Textos, 1996, p. 405.

Véase también J.L. Valcárcel Pérez, *Ramón Gaya. La vida entrecortada*, Tres Fronteras Ediciones, 2010, pp. 89-90.

⁵⁵ SERE son las siglas del Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles.

⁵⁶ GAYA 2010, p. 959.

⁵⁷ A. Trapiello, *Siete moderno*, Pre-Textos, 2003, p. 151.

⁵⁸ GAYA 2007, p. 269.

Llega a México hundido, sin esperanzas ante un futuro incierto y sin fuerzas para pintar ni para escribir. Amargo aprendizaje del significado de la palabra «exilio» y de lo que iba a ser la dolorosa experiencia de vivir su duelo con tantas circunstancias en contra, separado de su tierra y de su hija, en la precariedad, sin apenas recursos y sin horizontes. En estas condiciones se sentía incapaz de pintar, pero con el apoyo de sus amigos y especialmente de Juan Gil-Albert, Gaya sale de ese estado de abatimiento y encuentra en la pintura una fuerza para afrontar su grandísima pérdida y despertar de la pesadilla vivida en la guerra. Paulatinamente empezó a colaborar en varias revistas publicadas en México como *Romance*, *El Hijo Pródigo*, *Las Españas* y *Taller*, esta última editada por Octavio Paz.⁵⁹

Además de a Juan Gil-Albert, Gaya frecuentó en México a José Moreno Villa, Aurelio Ar-teta, Max Aub, Soledad Martínez, Antonio Sánchez Barbudo, Ángela Selke, Octavio Paz, Laurette Sejourné, Concha Albornoz, Xavier Villaurrutia, Antonio Rodríguez Luna, Arturo Souto, Salvador Moreno y, años más tarde, a un jovencísimo Tomás Segovia, con el que mantendrá una señalada y firme amistad durante el resto de su vida.⁶⁰ Empujado por la pura necesidad, Gaya retoma la pintura, aunque, quizá, la tierra mexicana no era propicia para ella, ni tampoco aquella luz era la más apropiada para su inspiración. El pintor no lograba sentir ese paisaje que le parecía como prestado y provisional en su vida.⁶¹

Los exiliados españoles encontraron toda clase de facilidades por parte del gobierno de Lázaro Cárdenas, pero la sociedad mexicana no era unánime en sus simpatías hacia los recién llegados. Aquellos que han sido forzados a abandonar su país saben que allí donde son acogidos se genera en torno a ellos, pasados los primeros momentos de empatía y solidaridad con su triste situación, un sentimiento de desconfianza, cuando no de rechazo. Si se ha caracterizado a los exiliados como ciudadanos de ningún país, desterrados, refugiados, vencidos que no han muerto, o, sencillamente, supervivientes expulsados, a la intemperie; si se ha definido el exilio como la separación física y afectiva del medio sociocultural, que obliga al exiliado a integrarse en un medio distinto y a afrontar la pérdida de su identidad, de la estabilidad, es comprensible que el exiliado intente compensar esta pérdida reconstruyendo y

⁵⁹ F. Caudet. *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2007, p. 182.

Laura Mariateresa Durante trata sobre las revistas en las que publica Gaya. Véase L. M. Durante, *Ramón Gaya. El exilio de un creador*, Roma, Ediciones Nueva Cultura, 2013, pp. 66-68.

Igualmente tenemos noticias de las revistas en las que publicó en México por sus declaraciones en la entrevista mantenida con Juan Manuel Bonet: «Escribí sobre pintura en *Letras de México*, *Taller*, *Romance*, *El Hijo Pródigo*. Por motivos muy personales me encontraba en un desánimo terrible y no pintaba. Fueron los amigos quienes me empujaron a trabajar, a volver a la pintura, y eso me salvaría». Véase GAYA 2007, p. 29.

⁶⁰ Una nómina bastante completa de los amigos con los que Gaya se relaciona en México se puede consultar en J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, pp. 84-85.

⁶¹ Gaya relata cómo se sentía en su nueva condición de exiliado: «Y fui haciéndome al aire mexicano. Al principio me gustó mucho, cuando llegamos, al bajar del barco en Veracruz. Eso sí que era una fiesta: la luz, un aire tropical muy bonito que me deslumbró. Pero después, eso mismo me resultaba una fiesta que nada tenía que ver conmigo. Lo veía todo como un friso. Lo tropical lo veía como algo plano, sin relieve, como una estampa. Y claro, de ahí, de esa sensación poco podía salir. [...] Como además comprendí que iba a estar en México muchos años, no se sabía cuántos, me hice como una casita de mí mismo. Y de ahí, de ese estar encerrado [...] [es] de donde nacen eso que llamo «homenajes». Eran homenajes a los pintores por los que sentía nostalgia». Véase GAYA 2007, pp. 269-270.

mitificando la memoria de lo perdido.⁶² Al llegar a México los pintores españoles se encontraron con la pintura mural de contenido político de Rivera, Siqueiros y Orozco, muy alejada de las preferencias de un Gaya que ya había polemizado durante la guerra sobre la cuestión del arte y la política, y volvería a hacerlo entonces con algunos artistas de esta órbita. Su relación con ellos no fue fácil, ya que el pintor se atrevió a poner en cuestión los juicios estéticos de la «dictadura virtual» del todopoderoso Diego Rivera.⁶³ Así nos lo confirma Tomás Segovia: «En esa época, Ramón Gaya fue anatematizado y borrado del mapa por Diego Rivera, simplemente por no doblegarse incondicionalmente a su dictadura artística».⁶⁴ Este episodio le ocasionó serios problemas y la extraña sensación de que se abría un vacío en torno a él, pues las críticas insidiosas se convirtieron en ataques directos.⁶⁵ A pesar del apoyo y la compañía de sus amigos, Ramón Gaya se sentía solo porque no tenía ánimo para frecuentar los círculos de otros exiliados, más interesados en recordar las heridas de una guerra que Gaya quería olvidar, ni sentía proximidad afectiva con esta tierra de acogida en cuyos ambientes artísticos más influyentes apenas encontró afinidades. Por otra parte, no era viable para él regresar a España ni buscar cobijo en otros lugares de Europa donde tenía lugar la guerra más mortífera de la historia. En 1945 terminaba la Segunda Guerra Mundial dejando heridas irreparables, pruebas de las atrocidades y de la deshumanización más monstruosa en los crímenes de Auschwitz, a los que habría que sumar las víctimas de Hiroshima y Nagasaki, causadas por un arma con capacidad letal sin precedentes.

En ese año Gaya pinta entre otros cuadros *Atardecer en Acapulco*, *La tormenta de Hiroshige* y publica en el número 31 de *El Hijo Pródigo* su «Homenaje a Velázquez», un texto meditativo en torno al gran arte, cuya manifestación suprema es para él el pintor sevillano. Con este texto se inaugura toda una escritura de reflexión en torno al arte, que ya apunta hacia una analogía entre el arte y la mística, tema que será desarrollado años más tarde en *Velázquez, pájaro solitario*. Es a partir de mediados de la década de los cuarenta cuando los amigos se empiezan a marchar de México. Sánchez Barbudo y Ángela Selke se van a Estados Unidos; José Bergamín se marcha al año siguiente a Venezuela y Juan Gil-Albert decide volver a España en 1947. Al mismo tiempo estos son años fructíferos en pintura. De 1948 son algunos de los *homenajes* más logrados por Gaya, y de 1949 es el retrato que pinta de su nuevo amigo el poeta Tomás Segovia [fig. 8], otro exiliado, aunque mucho más joven, al que

⁶² F. Caudet, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, ed. cit., p. 722.

Jordi Gracia ha tratado ampliamente el tema del exilio. Véase J. Gracia, *A la intemperie*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 110. Son significativas las publicaciones de carácter esencialista sobre España que aparecieron durante los primeros años del exilio como *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939) de María Zambrano; *Rendición del espíritu* (1943) de Juan Larrea; *Apocalipsis hispánica* (1942) de Máximo José Kahn; o *Una pregunta sobre España* (1945) de Antonio Sánchez Barbudo. De 1953 es el escrito de Ramón Gaya *Roca española*, en el que describe su nostalgia del Museo del Prado. También en ese año inicia la serie *Milagro español*, textos en los que reflexiona sobre los grandes creadores españoles. Véase GAYA 2010), pp. 181-185 y 141-179.

⁶³ J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, pp. 13 y 85.

⁶⁴ E. Larrocha, «Tomás Segovia/Ramón Gaya: una amistad más allá del tiempo», *Turia, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 281.

⁶⁵ Más detalles sobre los duros ataques de las élites intelectuales mexicanas encabezadas por Diego Rivera contra Ramón Gaya en 1943 se pueden consultar en la biografía escrita por José Luis Valcárcel Pérez. Véase J. L. Valcárcel Pérez, *Ramón Gaya. La vida entrecortada*, Tres Fronteras Ediciones, 2010, pp. 122-127.

el pintor había conocido en 1947. Quizá una de las noticias más tristes es la de la muerte en 1949, en Caxías, cerca de Lisboa, de su gran amigo Cristóbal Hall, quien con su mujer Trinita cuidaba de Alicia Gaya como de su hija.

En su soledad el pintor murciano se creó un universo propio y buscó cobijo en la compañía de los grandes pintores europeos y orientales, de los que empezó a reunir libros y a hacerse su museo de pintura particular, o, como dice Juan Manuel Bonet: «Fue entonces cuando, exiliado de esa otra patria ideal de la pintura y para paliar esa carencia, adoptó la costumbre de constituirse una suerte de pinacoteca portátil a base de postales, láminas y libros. Y fue entonces cuando surgieron, a fuerza de interrogar a estas postales, a esas láminas, esos libros, los primeros y extraordinarios homenajes».⁶⁶ Y es que no es exagerado afirmar que su exilio era además un exilio de la pintura que él admiraba, le enriquecía y le servía de alimento. Así lo expresó en el escrito «Roca española», de 1953: «Cuando desde lejos se piensa en el Prado, éste no se presenta nunca como un museo, sino como una especie de Patria».⁶⁷ Por tanto, con la contemplación de estas pinturas, aunque sólo fuera por medio de las reproducciones e ilustraciones de los libros y catálogos de exposiciones, el pintor murciano intentó una restitución de su pérdida pintando los *homenajes*. En cada una de estas composiciones, Gaya expresa su sentimiento de la pintura ante una obra concreta. Con la ayuda de una reproducción que podía ser, como se ha dicho, tanto una lámina como una simple postal, junto con vasos o copas de cristal, flores y otros objetos dispuestos como un pequeño altar, el pintor abre un espacio en el que estos motivos no cumplen una mera función ornamental, como si se tratara de un bodegón o de una «naturaleza muerta», sino que establecen vínculos con lo que él llama «pintura verdadera» o «pintura de verdad». Obras cuyos originales no se podían contemplar en territorio mexicano, pero que Gaya atesoraba como un modo de invocar a la pintura en la distancia. Quizá este era el modo de suturar su herida, al metaforizar los límites espaciotemporales como gesto de acercamiento hacia un suelo más firme que le interpelaba. Durante los años de México Gaya hará dos exposiciones: la primera en 1943, con un texto de Juan Gil-Albert en el catálogo; la segunda en 1950, en el Ateneo Español. La pintura le salvaba, era su aliento y al mismo tiempo el lenitivo que hacía habitable su destierro.

⁶⁶ J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 82.

⁶⁷ GAYA 2010, p. 183.

5. Pintura de verdad

En 1952 Ramón Gaya decide, si no huir definitivamente de México, sí alejarse al menos por un tiempo de ese clima cálido y hacer un viaje a Europa.⁶⁸ Llega a París el 20 de junio y unos días más tarde, siguiendo el consejo que le había dado Corpus Barga años atrás, se dispone a visitar Venecia. Al ver el paisaje que se divisaba desde el tren tuvo la sensación de regresar a un lugar familiar, conocido ya desde la infancia, pues aquellas tierras inundables le recordaban a las de su Murcia natal. La ciudad le deslumbra y el pisar el suelo donde se encuentran muchas de las obras de Tiziano supone para él el mayor acontecimiento. Venecia es ciertamente un lugar favorable para un temperamento como el suyo, ya que reúne las condiciones propicias para colmar su hambre de pintura. Tanto es así que cuando decide abandonar México definitivamente cuatro años más tarde, el pintor llega a barajar la posibilidad de instalar su residencia habitual en la «Serenísima», como él prefería llamarla.⁶⁹ En una carta a Salvador Moreno en 1957 nuestro autor escribe: «Venezia [*sic*] me produce siempre la misma *exaltación... serena, serenísima*».⁷⁰

El descubrimiento de Venecia deslumbra a Gaya. Su experiencia quedó plasmada, tanto en los escritos *El sentimiento de la pintura* y *Diario de un pintor*, como en sus cuadros, dibujos y apuntes, así como en su correspondencia y en las conversaciones y entrevistas publicadas.⁷¹ Venecia es una fuerza de atracción que inspira a los grandes autores. Goethe, Dickens, Stendhal, Thomas Mann, Henry James, Proust, Nietzsche, Turner y tantos otros pintores y escritores sintieron por ella una atracción irresistible. Así lo testifican las acuarelas de este último y los escritos de los anteriores.

En la Venecia de Henry James toda la naturaleza parece hacer señales, y susurrarle a los sentidos el esplendor de la luz, los reflejos del color y los dibujos del aire. Allí se mezclan los elementos en una transposición sinestésica de las sustancias, donde se confunden el aire, el agua, la piedra

⁶⁸ Por la carta inédita a Soledad Martínez del Viernes Santo de 1950 sabemos que Gaya abrigaba el proyecto del viaje a Europa, principalmente debido a su necesidad de ver pintura: «Yo no aguanto más sin ver cuadros de verdad (hasta Cézanne tengo deseos de ver). He pintado mucho y es posible que me decida a exponer. Querría ir a Italia antes de que se acabara el verano, pero no creo que tenga recogido el dinero; pasaría, claro está, por París».

Como hemos visto para Gaya el dolor de su destierro se acrecienta por la falta de la pintura que él considera más verdadera: «Casi nadie comprende mis repetidas y repetidas visitas al museo; yo mismo no lo entiendo del todo, si no es, acaso, por haber vivido demasiado tiempo —catorce años largos— sin poder contemplar un trozo de *pintura verdadera*; catorce años de ausencia y miles de kilómetros de distancia han podido muy bien formar ese hueco, ese vacío insaciable». Véase GAYA 2010, p. 505 (las cursivas son nuestras).

⁶⁹ GAYA 2000, p. 162.

⁷⁰ Se trata de la carta fechada en Venecia el 8 de enero de 1957. Véase GAYA 1993, p. 89.

⁷¹ Un ejemplo de la honda impresión que siente Gaya al llegar a Venecia es la anotación del 2 de julio de 1952 del *Diario de un pintor*: «Hace dos o tres días que estoy aquí, en Venezia, y no he podido, no he sabido anotar nada en esta especie de diario que... no lo es. Me encuentro, desde luego, demasiado alterado, excitado, y como anonadado, medio vencido. Es, sencillamente, la... realidad, esa *excesividad* que hay siempre en la realidad, lo que me hunde y me exalta sin remedio. Lo ideado, lo imaginado, lo fantaseado, lo soñado, me deja más bien en la indiferencia; mis propios sueños, ni siquiera en el momento, en el tiempo mismo de estar soñándolos, me los he podido creer, y claro, no pudieron dejarme jamás huella alguna [...]; la realidad... real, en cambio, me ha dejado siempre como *anegado* en ella, colmado de ella, embebecido, embelesado, sin respiración». GAYA 2010, pp. 400-401 (las cursivas son de Gaya).

y el fuego.⁷² Gaya también ha sido capturado por los reflejos de estas aguas y sucumbe al encantamiento. Descubrir una dimensión de la realidad acuosa, transparente y tornasolada a la vez, es toda una experiencia que le ayuda a recuperar la paz y el sosiego. Nuestro autor encuentra en la ciudad un refugio de sabiduría antigua que le abre el apetito del pensamiento vital de la pintura, de su pintura. Ante él se despliega un gigantesco crisol en el que es posible «convertir el mármol en nube»⁷³, alquimia mágica de los elementos que se mezclan desbordando límites. Porque en Venecia las líneas son difusas. Cuando los perfiles del mármol sobre la plaza, el agua del mar y el aire del cielo parecen estar fundidos, surge el gran prodigio del color que se asoma y se transparenta en un juego tornasolado, de estar y no estar. Gaya siente esa llamada, ese milagro. En Venecia sus fuerzas se renuevan y allí crece el «sentimiento de la pintura». Por tanto, podemos decir que su viaje a Europa, que abarca apenas un año, del 19 de junio de 1952 al 18 de junio de 1953, significó el descubrimiento de Venecia y el reencuentro con sus maestros. De este viaje nos ha dejado sus impresiones en las memorables páginas del *Diario de un pintor*. Quizá a partir de ese descubrimiento Gaya empezó a sentirse ciudadano de Italia, y fuera de ella un desterrado.

Antes de su vuelta a México, nuestro autor pasa de nuevo una temporada en París, donde visita museos y adquiere, a precios accesibles, varias estampas de Hiroshige, un autógrafo de Bergson, una carta de Nietzsche a su médico y otra de Proust a Colette.⁷⁴ Después de pasar unos días en Portugal con su hija Alicia, Trinita, la viuda de Hall, y Anne Pauline, la hija de esta, en junio de 1953 el pintor vuelve a México vía París, con el firme propósito de regresar cuanto antes a Europa y establecerse definitivamente aquí. En los años siguientes en México sigue pintando y profundizando en su experiencia veneciana, aunque, movido por su propósito de establecerse en Italia, toma algunas decisiones importantes, como vender toda su obra pintada hasta entonces a dos o tres amigos coleccionistas, lo que le permitirá un holgado regreso, al menos durante un tiempo.

En marzo de 1956, Gaya regresa por fin a Italia y se instala en Roma, donde años más tarde compra un pequeño estudio-vivienda. Italia será como su segunda patria, porque allí ha encontrado la tierra de la pintura. De modo que los años que vive allí no pueden ser considerados años de exilio como tales, en todo su sentido, como sí lo fueron los de México. En Roma está María Zambrano, a la que visita y trata con asiduidad. Gracias a ella conoce a la escritora Elena Croce, hija del filósofo Benedetto Croce, y a Tomaso Carini. Unas amistades que Gaya cultivó durante años. Con ellos conoce a Italo Calvino, Alberto Moravia, Natalia Ginzburg, Nicola Chiaromonte, Pietro Citati, Elémire Zolla, Cristina Campo, Leonardo Cammarano y al escultor Giacomo Manzú. María Zambrano le presenta a Carmelo Pastor, un escultor valenciano becario de la Academia de Roma con el que Gaya coincide en ideas y preferencias en torno a las artes plásticas. También frecuenta a Enrique de Rivas, sobrino de Manuel Azaña, y posteriormente entabla una estrecha amistad

⁷² Así expresa su fascinación el autor de *Los papeles de Aspern*: «El mar y el cielo semejan cruzarse a medio camino, mezclar los matices con una dulce irisación, un compuesto centelleante de olas y nubes, un centenar de reflejos puntuales e indefinibles, y proyectar después esta textura sobre todo objeto visible». Citado en Ph. Sollers, *Diccionario del amante de Venecia*, Paidós, 2005, p. 267.

⁷³ GAYA 1992, p. 248.

⁷⁴ Registrado en «Anotaciones de diario inéditas» los días 10, 15 y 20 de diciembre de 1952, en GAYA 2010, pp. 523-524.

con el filósofo Giorgio Agamben, quien escribe sobre su obra.⁷⁵ Son años de intensa vida intelectual, en los que Gaya se propone abordar el «cuadro de tema». Es en 1959 cuando escribe *El sentimiento de la pintura*, que apareció un año después, traducido al italiano por Leonardo Cammarano, en De Luca Editore.⁷⁶ Aunque quizá la relación más cercana y asidua de esos años es la que mantiene con María Zambrano, con la que ha compartido amigos y experiencias tanto en la República como en la guerra y el exilio. A ambos les unen lazos de afecto que se han ido estrechando desde los días de las Misiones Pedagógicas y *Hora de España*. De esta amistad nos ha quedado constancia en el *Diario de un pintor*, en el que están registrados momentos de conversaciones en sus paseos por la vía Apia, en el café Greco o en diferentes reuniones. María Zambrano nos ha dejado textos fundamentales sobre las obras del pintor murciano.⁷⁷

6. Retorno

En 1960, Ramón Gaya regresa a España después de veintiún años de exilio.⁷⁸ Ese mismo año se inaugura en la galería Mayer de Madrid una exposición de sus pinturas que pasa casi desapercibida, con apenas visitas, a excepción de las de sus amigos. Entre otros asistentes se encontraban José Bergamín, Leopoldo Panero, Daniel Vázquez Díaz y Antonio Buero Vallejo. Con motivo de la exposición se presentó *El sentimiento de la pintura*, editado por Arión. José Bergamín pronuncia unas palabras el día de la inauguración, pero, como dice Juan Manuel Bonet, «no era aquel un momento madrileño muy adecuado para que se apreciara el tipo de pintura que Gaya hacía, ni el tipo de actitud hacia el arte que propugnaba. El muro de silencio, por parte sobre todo de la crítica más militantemente vanguardista, fue tremendo».⁷⁹ Aunque esta exposición suponía el punto final de su largo peregrinaje, y lo previsible y deseable sería que cierta sociedad cultural madrileña más afín al pensamiento progresista se hubiera hecho eco y celebrara el regreso de un pintor exiliado, lo que se hizo patente, por el contrario, fue el hecho de que aquel no era un momento propicio para su pintura, ya que en los círculos artísticos más influyentes del festín de la cultura en esos años no eran bien recibidas las obras que no abrazaran la abstracción o el informalismo, tendencias hegemónicas de entonces. Así pues, a partir de su primera exposición desde su regreso a España, Gaya descubre con dolor que pertenece a esa generación de autores que han sido más dañados por la guerra civil, al haber sido arrancados de su país cuando empezaban a dar forma a su obra. Por tanto, en el momento en que había terminado el destierro y llegaba la hora de regresar, nuestro autor constataba que el tiempo no

⁷⁵ G. Agamben, «El lugar de la poesía. Aproximaciones a la poesía de Ramón Gaya», en VV.AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya. La hora de la pintura*, Fundació Caixa Catalunya, 2006, pp. 49-57.

⁷⁶ La actividad desarrollada por Gaya en los años que pasa en Italia ha sido descrita en detalle por José Muñoz Millanes. Véase, J. Muñoz Millanes, *La Venecia de Ramón Gaya*, Museo Ramón Gaya, 2015.

⁷⁷ M. Zambrano, «Carta a Ramón Gaya» y «La pintura en Ramón Gaya» en *Algunos lugares de la pintura*, Eutelequia, 2012, pp. 134-144.

⁷⁸ Gaya deja constancia de su entrada en Madrid el 4 de marzo de 1960 con estas palabras: «Salida de Roma. Mi entrada en España y llegada a Madrid. En el aeropuerto están Pepe Bergamín, Ginesa Guerrero, Leopoldo Panero, Fernando Baeza. Y unos amigos de Salvador». En GAYA 2010, p. 487.

⁷⁹ J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 18.

había pasado impunemente y que, en cierto modo, seguía siendo un exiliado ante los círculos donde se dirimía la influencia y el poder cultural español. Paradójicamente, mientras que en Italia la publicación de su libro había tenido repercusión en medios artísticos y literarios, en España su pintura no había sido comprendida.⁸⁰ A pesar de estos sinsabores, llega la satisfacción que le proporcionan los encuentros con antiguos amigos y amigas como Rosa Chacel, a la que siempre consideró una de las figuras más destacadas de la narrativa castellana. También cuenta con la cercanía amistosa de José Bergamín, otro gran amigo al que ha estado tratando en México y sobre todo en París. Y Juan Gil-Albert,⁸¹ además de Salvador Moreno, Victoria de los Ángeles, Leopoldo Panero y otras nuevas amistades como Rafael Santos Torroella y Julián Grau Santos. Especialmente significativo es su reencuentro con Murcia, su ciudad natal, que será protagonista de muchas de sus obras, tanto escritas como pintadas y, sobre todo, su reencuentro con el Prado. A partir de ese año de 1960 Gaya alterna temporadas en Florencia o Venecia con otras en España y Francia, sin perder de vista Roma, su ciudad estable, y años más tarde, en Valencia y Madrid.⁸²

Durante una estancia en Valencia en casa de Juan Gil-Albert, en 1966, conoce a Isabel Verdejo, con quien se casará años más tarde y con la que iniciará una época feliz en lo personal y decisiva en su obra por la intensidad y calidad de su trabajo. A partir de estos años disfrutará de la estabilidad necesaria para realizar la revisión y ordenación de sus escritos, que más adelante aparecerán reunidos en la *Obra completa* de la editorial Pre-Textos. En 1969, RM publica *Velázquez, pájaro solitario*, un texto fundamental para comprender la obra del maestro sevillano y la del propio Gaya. Sobre Velázquez tenemos otros pequeños ensayos suyos escritos desde la década de los treinta,⁸³ y en 1945 el «Homenaje a Velázquez»,⁸⁴ por lo que podríamos considerar que su pintura es un motivo que nuestro autor ha ido meditando a largo de toda su vida.

En 1970 adquiere un modesto estudio en Roma junto al Campo de' Fiori, cercano al *palazzo* Farnese y a la Via Giulia, donde pasa las largas temporadas estivales pintando y escribiendo. En 1978 la exposición antológica de la galería Multitud de Madrid significa el reencuentro con el público y la crítica españoles.⁸⁵ Son años en los que alterna temporadas en Valencia, Madrid, Murcia, con algunos viajes a Aix-en-Provence, París, Lisboa, y México. El pintor se encuentra en una de las etapas más productivas de su vida. De ella nos ha dejado una obra de refinada naturalidad en la que paulatinamente ha ido despojando al lienzo de materia y dejando que el aire haga acto de presencia en la ausencia de márgenes, como si no hubiera

⁸⁰ El relato pormenorizado de estos años de la vida de Gaya se pueden consultar en la ya citada biografía de Gaya. Véase J. L. Valcárcel, *Ramón Gaya. La vida entrecortada*, Tres Fronteras Ediciones, 2010, pp. 199 y ss.

⁸¹ Jacobo Muñoz evoca el día que conoció a Gaya en Valencia a su regreso del exilio en un encuentro organizado por Juan Gil-Albert en su casa. Allí le pidió a Gaya que publicara en la revista *La Caña Gris*. Él accedió y les entregó «El fruto original», escrito en Roma en 1960. Véase J. Muñoz Veiga, «Pintura y pensamiento en Ramón Gaya» en VV.AA. *Escritura e imagen*, vol. 7, Universidad Complutense, 2011, pp. 183-188.
El texto de Gaya se puede consultar en GAYA 2010, pp. 855-859.

⁸² En una entrevista mantenida con Juan Manuel Bonet en 1978 el pintor comenta que venía sólo esporádicamente y que no fue sino hasta la muerte de Franco cuando se instaló definitivamente en España. Véase GAYA 2007, p. 30.

⁸³ Ramón Gaya, «Diario de un pintor: La bondad de Velázquez», *Luz*, 1 de agosto de 1934, p. 12, y Ramón Gaya, «Velázquez desmedido (Epistolario)», *P.A.N.*, Madrid, n.º 7, 1935, pp. 140-141.

⁸⁴ Ramón Gaya, «Homenaje a Velázquez», *El Hijo Pródigo*, IV, n.º 41, 15 de octubre de 1945, pp. 79-81.

⁸⁵ J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 19.

límites. El contenido y la forma quedan fundidos por pinceladas esenciales con la sencillez de una escritura ancestral. A partir de entonces se suceden las exposiciones y tanto su pintura como su obra escrita empiezan a ser difundidas en España.

En 1980 se publica el volumen colectivo *Homenaje a Ramón Gaya* en la Editora Regional de Murcia, coordinado por el poeta Eloy Sánchez Rosillo, en el que colaboraron, entre otros, José Bergamín, Jorge Guillén, Rosa Chacel, Enrique de Rivas, Giorgio Agamben, Julián Grau Santos, Ángela Selke y María Zambrano.⁸⁶ En 1984 aparece en la editorial Pre-Textos su *Diario de un pintor*⁸⁷ y cinco años después tiene lugar una gran exposición antológica, comisariada por María José Salazar, en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, con excelente acogida. Como señala Juan Manuel Bonet: «Estos años serán afianzamiento de un público cada vez más amplio de gayistas confesos: pintores, historiadores y críticos de arte, conservadores de museos, galeristas, coleccionistas, escritores, editores de una nueva generación».⁸⁸ Y es que ciertamente Gaya congrega en torno a su obra y a su persona la admiración de un grupo de poetas y artistas para los que será referencia imprescindible y un gran maestro: los pintores Luis Massoni, Luis Marsans, Manuel Ruiz Ortega, Manuel Avellaneda, Julián Grau Santos, Pedro Serna, Carmen Laffon, Alicia Marsans, y los escritores Francisco Brines, Juan Manuel Bonet, Eloy Sánchez Rosillo, Pedro García Montalvo, Andrés Trapiello, José Rubio Fresneda, Enrique Andrés Ruiz, Juan Ballester, Felipe Benítez Reyes, José Muñoz Millanes y Soren Peñalver, entre otros. También entabla amistad con el que fuera director del Museo del Prado, Alfonso Pérez Sánchez, y con el hispanista Nigel Dennis, que será junto a Isabel Verdejo el editor de su *Obra completa*. Poco después llegarán el reconocimiento y las distinciones que culminan en 1990 con la inauguración del museo dedicado a su obra en Murcia, dirigido por Manuel Fernández-Delgado, donde se reúne, conserva, divulga y expone su legado. En 1996 se publica en la editorial Pre-Textos *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, un libro que plantea la reflexión sobre las relaciones problemáticas entre la obra de creación subordinada a los dictados de la crítica, en una época en la que el paradigma técnico-científico ha desplazado a la filosofía y eclipsado a la poesía. Y es que el arte contemporáneo, el que surge a partir de la segunda mitad del siglo xx, ha renunciado a las pretensiones de redención exaltadas por el romanticismo. Más bien se limita a ser el espejo de una complejidad que se expresa en lenguaje cibernético, en la que las fronteras entre lo natural y lo artificial se han hecho difusas. Se diría que el mundo ha sido conquistado por las imágenes que precisamente reproducen y reflejan ese mundo más acá de toda posible redención. Con la llegada de la revolución de las comunicaciones y la globalización técnico-económica, muchos dicen que estamos ante un cambio de época. Muchos dicen que el tiempo se ha acelerado tanto que se ha separado del sentido de modo irreversible. ¿Quién habla ahora de ir más allá y de alcanzar cumbres insuperables?, y, lo que es todavía más evidente, ¿quién dispone de tiempo para interrumpir el hábito que imponen las pantallas y meditar? ¿Quién osa entonces traspasar el fondo del espejo? En este paisaje de transformación cultural resulta especialmente ejemplar el caso de

⁸⁶ VV.AA., *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1980.

⁸⁷ GAYA 1984.

⁸⁸ J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 101.

Ramón Gaya, cuya meditación sobre el arte y la pintura atraviesa y excede su biografía. En ella, como se tratará de mostrar en este estudio, contemplación y creación se hacen indistinguibles y, al mismo tiempo, fijan la pintura como valor.⁸⁹

Entre los numerosos hitos que podrían ser citados en el último tramo de la biografía de Ramón Gaya, que, contra viento y marea y, a pesar de su avanzada edad, sigue volcado con todas sus fuerzas en una obra que deja abierta la posibilidad de lo salvífico, destaca, además de una amplia exposición antológica en el IVAM en el año 2000, el reconocimiento al conjunto de su obra con el Premio Velázquez en su primera edición, máxima distinción de las artes plásticas españolas, que le será concedido en el año 2002. Un año después se exhibirá en Madrid una de las muestras más completas sobre el conjunto de su obra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En octubre de 2005, con una vida íntegramente cumplida, a los 95 años, testigo de las grandes transformaciones ocurridas a lo largo del siglo xx, muere en Valencia el pintor de los *homenajes*, ejemplo admirable, durante más de ocho décadas, de entrega a la pintura, y autor de una obra excepcional que se interroga radicalmente sobre la creatividad en su doble dimensión ética y estética.

⁸⁹ Una interpretación especialmente acertada es la de Pedro Alberto Cruz, quien entiende que la biografía de Gaya es esquivada, al estar toda ella desplazada por la «fijeza» de la pintura, o, dicho de otra manera, atravesada por un «continuum experiencial» de fijación de los valores esenciales de la pintura, que se inicia con su primera visita al Prado en 1928 y que, en los últimos días de su vida, culmina con un fructífero proceso de meditación y afianzamiento en la práctica de sus convicciones. Véase P. A. Cruz Sánchez, «Una biografía esquivada», VV.AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya, premio Velázquez 2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, pp. 55-70.



CAPÍTULO II

DEL SENTIMIENTO

Dice Cervantes en «El amante liberal», por boca de Mahamut: «Ahora he hallado ser verdadero [...] lo que suele decirse, que *lo que se sabe sentir se sabe decir*, [...] [aunque] algunas veces el sentimiento enmudece la lengua».¹ Comenzamos el segundo capítulo de este estudio aventurándonos a lanzar una propuesta que consiste en la suposición de que Gaya, parafraseando a Cervantes, nos vendría a decir algo muy parecido, algo así como: «Lo que se sabe sentir, se sabe pintar». De este modo emprendemos la segunda etapa de nuestra investigación, encaminada a dilucidar qué es lo que entiende Ramón Gaya por «sentimiento de la pintura», para lo cual indagaremos el sentido de la noción de *sentimiento* en el campo de la estética, una vez explorado el texto escrito por el pintor en 1959, *El sentimiento de la pintura*.²

Pero antes de abordar esta lectura, si queremos explicar cuáles son los fundamentos de la obra ensayística de Ramón Gaya e investigar cómo se articula su pensamiento con las propuestas filosóficas y teóricas del momento, deberemos dirigir nuestra atención al contexto cultural y a las ideas que circulaban en la España de aquellos años en que se forma como artista y como intelectual: un primer paso para delimitar un marco interpretativo de sus textos que, como demostraremos, nos permitirá reconocer tres ejes sobre los que pivota la poética de Ramón Gaya, como son la estética krausista de Juan Ramón Jiménez y en parte la de Ortega, el pensamiento trágico de Nietzsche y el vitalismo inmanentista de Bergson. Así pues, vamos a remontarnos a los años inmediatamente anteriores a los de la formación del pintor para hacernos una idea de cuáles eran las corrientes filosóficas que moldeaban el ambiente cultural español de ese periodo, puesto que Ramón Gaya no vivió aislado de los círculos artísticos e intelectuales, ni fue ajeno a las revistas y libros de arte que se publicaban entonces. Más bien nos consta que, a pesar de haber abandonado los estudios con sólo diez años, era un gran lector que había logrado formarse de manera autodidacta, participando activamente en tertulias y discusiones con otros artistas y poetas, primero en su Murcia natal, de gran vitalidad cultural en torno a Juan Guerrero Ruiz –que estaba en contacto directo con Juan Ramón Jiménez–, y luego en Madrid y Valencia.³

¹ M. de Cervantes, «El amante liberal», *Obras completas*, M. Aguilar editor, s/a., p. 1198 (las cursivas son nuestras).

² GAYA 2010, p. 29.

³ Sobre el entorno cultural en el que Gaya se formó se puede consultar la introducción de Nigel Dennis al tomo IV de la *Obra completa* de Ramón Gaya. Véase GAYA 2000, p. 11 y ss.

Véase también GAYA 2007, pp. 57, 98-99, 261-268, 320, 350.

Asimismo J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, pp. 6, 28-30 y 56.

1. El pensamiento estético de Krause

Desde sus comienzos como pintor Gaya se mueve en círculos cercanos al krausoinstitucionismo. Ya en Murcia entabla amistad con Jorge Guillén, y en Madrid en 1928 conoce a Juan Ramón Jiménez,⁴ del que será gran admirador durante toda su vida, por considerarle una figura descomunal⁵ y uno de los pocos casos de poeta con «verso interno».⁶ Incluso se ha llegado a decir que en la escritura gayesca encontramos resonancias del poeta de Moguer,⁷ al que se mantuvo siempre fiel, sin dejar que influyera en él el desafecto de la mayoría de los poetas de la generación del 27 hacia el autor de *Animal de fondo*. A lo que quizá cabe añadir que ambos tuvieron fama de hombres difíciles, en gran parte debido a la defensa abierta y sin ambages de sus fuertes convicciones, a menudo en contra de las opiniones y las tendencias hegemónicas.⁸ Por otra parte, es necesario señalar que Juan Ramón Jiménez estaba muy interesado por la pintura, que había sido la primera vocación del poeta, y apoyaba un arte cuya modernidad no estuviera reñida con la tradición. En torno al poeta de Moguer se congregaba una extensa nómina de pintores que se consideraban juanramonianos.⁹ Uno de ellos era Ramón Gaya del que, parece ser, el poeta escribió un retrato para *Españoles de tres mundos*, que luego se perdió.¹⁰

No es casual por tanto que Juan Ramón sea una de las figuras más mencionadas y citadas en los escritos del pintor murciano. De 1942 es un texto sobre el citado libro de Juan Ramón, *Españoles de tres mundos*, y de 1948 la «Carta a una amiga (sobre *Animal de fondo*

⁴ De la amistad de Gaya con Juan Ramón Jiménez tenemos noticias por la correspondencia del pintor con Juan Guerrero Ruiz, en el tomo IV de la *Obra completa*, 2002. Véase GAYA 2000.

Igualmente encontramos numerosas referencias de la admiración de Gaya hacia el poeta en GAYA 2007, pp. 50, 65, 249, 289, 327.

Véase también J. M. Bonet, *La copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, pp. 6-7.

Por otra parte, Antonio Campoamor González nos da noticia de que Ramón Gaya formaba parte del núcleo de artistas protegido por Juan Ramón, junto con los también murcianos Juan Bonafé, Luis Garay, Pedro Flores, además de Francisco Bores, los hermanos Eduardo y Esteban Vicente, Benjamín Palencia y Cristóbal Hall. Véase A. Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí. Años españoles (1881-1936)*, Universidad Internacional de Andalucía, 2014, p. 598.

⁵ GAYA 2007, pp. 50, 65, 249, 289, 327.

⁶ En su entrevista con Tomás March, Santiago Muñoz y Luis Massoni, nuestro autor afirma que Cernuda y Juan Ramón son los únicos que poseen este *verso interno* que es, a diferencia del verso externo de los demás poetas, una especie de fatalidad, inevitable. Véase GAYA 2007, pp. 65-66 (también en la p. 327 habla de «poetas que escriben versos, pero que no lo tienen» porque el verso no está en ellos. Es interesante la similitud que existe entre esa denominación del verso como «interno» y la noción krausiana de «poesía interior», de la que se dará cuenta en este estudio más adelante).

⁷ Así lo dice Tomás Segovia en su prólogo a la *Obra completa* de Ramón Gaya a quien considera un juanramoniano. Véase GAYA 2010 p. 11.

Por su parte, Nigel Dennis en su presentación de *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, habla de «su clara resonancia juanramoniana» refiriéndose al título del libro citado, pero implícitamente se diría que alude a la admiración que Gaya siempre sintió por el poeta de Moguer. Véase GAYA 2007, p. 17.

⁸ Andrés Trapiello, «Solo pero no de espaldas (Ramón Gaya y las ciudades)», p. 12, en VV.AA., *Ramón Gaya. El pintor y las ciudades*, catálogo de la exposición en el IVAM, pp. 11-27.

⁹ J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 72.

¹⁰ Ver la referencia a este retrato perdido que escribió Juan Ramón Jiménez de Ramón Gaya en GAYA 2007, p. 64.

También en Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, vol. II, Pre-Textos, 1999, p. 87.

Otro indicio de que Juan Ramón tenía intención de hacer un retrato de Gaya para el libro son dos listados que se conservan en la Fundación Juan Ramón Jiménez con los nombres de los «españoles», entre los que figura el nombre de nuestro pintor. (De estos listados existe también una copia en el archivo de Isabel Verdejo).

de J.R.J.)».¹¹ Igualmente el 29 de mayo de 1958 leemos en *Diario de un pintor* la desolación que le produjo la muerte de Juan Ramón¹² y en 1981, en una entrevista realizada en Valencia, nuestro autor da cuenta de su intención de escribir un texto extenso sobre el poeta de Moguer, porque consideraba que en ese momento los poetas vivían de espaldas a él y su obra no ocupaba el lugar merecido en la cultura española.¹³ Asimismo, como pintor nos ha dejado obras que atestiguan su admiración incondicional, como el mencionado dibujo de la rama de perejil que ilustra el libro juanramoniano *Canción* [fig. 9],¹⁴ y, al menos, cinco pinturas de *homenajes* dedicados a él.

Pero principalmente es en las Misiones Pedagógicas, una de las iniciativas más relevantes promovidas por la Institución Libre de Enseñanza, donde Gaya llevará a la práctica las ideas del krausoinstitucionismo. Ya se ha dado cuenta aquí de su toma de contacto con la realidad española entre 1932 y 1936, mediante su actividad como «misionero» en el Museo del Pueblo, pintando copias de los cuadros del Prado, que luego se exponían por toda la España rural. Esta será una de las experiencias fundamentales de su vida, que como se verá en el capítulo correspondiente, determinará su trayectoria pictórica.¹⁵

Como es sabido, el krausismo español fue el movimiento filosófico que jugó un papel crucial en la renovación intelectual de la España de finales del xix y principios del xx. Según Ricardo Gullón, «la filosofía de Krause fue el fermento que operó sobre un grupo de españoles y los incitó a buscar nuevas formas de vida para sí y para su país, formulando un programa educativo y regenerador».¹⁶ Estos círculos krausistas, como decimos, se inspiraron en la filosofía de Karl Christian Friedrich Krause, un discípulo de Schelling,¹⁷ quien, a pesar de no haber tenido mucho éxito en Alemania y de tener que luchar contra la adversidad y las circunstancias poco favorables de una vida azarosa, escribió una obra abundantísima.¹⁸ Su filosofía, como la de Spinoza, plantea una única sustancia que es Dios. Una sustancia cuyos modos son, en un mismo plano, Espíritu —o Razón—, Naturaleza y Humanidad. A partir de ahí Krause plantea algo muy novedoso en aquel entonces, como es la defensa de los derechos de la naturaleza y del cuerpo humano, así como la de los derechos del niño y la igualdad de las mujeres. No es

¹¹ GAYA 2010, pp. 273-280.

¹² *Ibid.*, p. 477.

¹³ GAYA 2007, p. 50.

¹⁴ J. Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, vol. II, Pre-Textos, 1999, p. 291. (Anotación del 31 de marzo de 1935).

¹⁵ N. Dennis, «Ramón Gaya en la década de los 30» en *El taller de la soledad*, Murcia, Museo Ramón Gaya, p. 155 y ss. Ver igualmente «Ramón Gaya y el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas» en ed. cit., pp. 173 y ss. Y en la entrevista de Elena Aub, Gaya describe el trabajo de los misioneros en el «Museo Ambulante» y, concretamente, la labor que desempeñaba el propio pintor en compañía de Antonio Sánchez Barbudo. Igualmente Gaya nos comenta: «Las nuestras eran copias de pintor, no eran unas copias hechas mecánicamente y quizá por eso con una mayor comprensión de la obra copiada. [...] [Y] además era una disciplina espléndida para un pintor». En GAYA 2007, pp. 118-119. Véase también Ramón Gaya, «Mi experiencia en las Misiones Pedagógicas. Con el Museo del Prado de viaje por España» en VV.AA., catálogo de la exposición *Las Misiones Pedagógicas (1931-1936)*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006, pp. 372-377.

¹⁶ R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, Gredos, 1963, p. 42.

¹⁷ Sobre la impronta de Schelling en Krause y la presencia de la filosofía de la naturaleza schellingiana en la obra krausiana, véase Rafael V. Orden Jiménez, *El sistema de la filosofía de Krause. Génesis y desarrollo del Panenteísmo*, Universidad de Comillas, 1998, pp. 31-40, 38 y 93-95.

¹⁸ A. Jiménez García, *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, Ediciones Pedagógicas, 2002, p. 39.

este el lugar para hacer una exposición detallada de la filosofía krausiana, de difícil lectura por la utilización de una terminología oscura y lastrada con un simbolismo místico y masónico,¹⁹ de modo que nos limitaremos a trazar un brevísimo esquema de sus elementos principales. En primer lugar es necesario señalar que Krause rechaza el panteísmo,²⁰ afirmando que el mundo no es Dios, pero al mismo tiempo postula un «panenteísmo», en el que el mundo está en Dios. En su filosofía encontramos una oscilación entre dos polos opuestos: la unidad (monismo o panteísmo) y la variedad u oposición (dualismo), que se unen en un tercer y armónico momento. Este es el sistema de la armonía, en el que se distinguen y se unen Dios y el mundo. El panenteísmo cumple una ley armónica que une sin confundir y distingue sin separar. Desde estas premisas Krause elabora su filosofía de la historia caracterizada por la armonía, y no por el conflicto. La representación de su complejo sistema consta de cuatro círculos: el primero es la tesis (Dios como Ser supremo); tanto el segundo (el espíritu) como el tercero (la naturaleza) son la antítesis, y el cuarto, la humanidad, o lo que es igual, la unión del espíritu y la naturaleza, como síntesis de los mismos.²¹

Según Juan López-Morillas, entre los misterios que quizá nunca se lleguen a despejar, está el de cómo una doctrina asentada en una intrincada metafísica y fomentada por una doctrinaria visión de la historia pudo prender con tanto vigor en un espíritu como el español, poco dispuesto a la especulación discursiva.²² A lo que cabe responder que quizá es precisamente por esta falta de experiencia filosófica por lo que las ideas de Krause tuvieron en España mayor fortuna que las de Hegel o Schelling, filósofos de gran repercusión en la Alemania de la época.²³ Si nos remontamos a los comienzos de la incursión de las ideas de Krause en España, nos topamos con el nombre de Julián Sanz del Río, catedrático de Historia de la Filosofía en la recién creada Facultad de Filosofía de la Universidad Central de Madrid. Sanz del Río, después de su estancia en los años 1843 y 1844 en la Universidad de Heidelberg, dedicada al estudio de la filosofía krausiana, publicó en 1860 *Ideal de la Humanidad para la vida*, que hasta hace poco

¹⁹ *Ibid.*, p. 58.

²⁰ Rafael V. Orden Jiménez señala que Krause, ante las acusaciones de panteísmo circuladas por sus compañeros de la Universidad de Gotinga, entre los que se encontraban Gottlob E. Schulze y Friedrich L. Bouterwerk, tuvo que defenderse en los tres volúmenes de *La Filosofía absoluta de la religión*, redactados durante los años de docencia en esa universidad, y añade: «En esta obra, Krause se alinea junto a Schelling y Hegel para rechazar los reproches hechos a la filosofía idealista por Jacobi y sus seguidores, quienes la consideran panteísta y suscitadora del ateísmo». Véase *op. cit.*, p. 689.

²¹ A. Jiménez, *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, Ediciones Pedagógicas, 2002, pp. 53 y ss.

Sobre el panenteísmo de Krause véase R. V. Orden Jiménez, *ibid.*, pp. 688-704.

(En la página 691 leemos: «La conciliación de la inmanencia y trascendencia de Dios respecto al mundo se funda y sustenta en varias diferencias establecidas por Krause a lo largo de su trayectoria filosófica: una diferencia entre Dios como *Ser originario* [*Orwesen*] —o absoluto y previo a cualquier variedad— y Dios como *Ser supremo* [*Urwesen*] —o trascendente al mundo—; otra entre Dios como *Ser originario* y como *Ser global* [*Omwesen*] —o Ser en tanto que conjunto armónico de toda la diversidad—; y, por último, entre *Ser global* y *Ser unitivo* [*Mälwesen*] —o mera síntesis de las realidades enfrentadas antitéticamente—. Esta serie de diferencias son el resultado de una comprensión ontológica de la divinidad y de lo real que cabe calificar de panenteísta, y que se plasma terminológicamente mediante los prefijos: «Or-» [*originario*], «Ur-» [*supremo*], «Ant-» [*antitética, contrario*], «Mäl-» [*intético*] y, finalmente «Om-» [*global*] en cuanto conjunción de lo designado por los tres prefijos de lo interno a lo originario»).

²² VV.AA., *Krausismo: estética y literatura*, selección y edición de Juan López-Morillas, Editorial Labor, 1973, p. 11.

²³ A. Jiménez García remite a las discusiones que tuvieron lugar en ese periodo determinado, especialmente la crítica de Menéndez Pelayo contra Sanz del Río. Véase A. Jiménez García, *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, ed. cit., pp. 99-101.

se había considerado como el resultado de un trabajo filosófico original suyo de adaptación del sistema de Krause a la cultura española.²⁴ María Zambrano considera que Sanz del Río «trajo una filosofía secundaria, el krausismo, de tan difícil expresión que llegaba hasta lo ininteligible al ser traducida al castellano, lo cual provocó no pocas burlas, entre ellas las del guardián de la tradición Menéndez y Pelayo».²⁵ Esta publicación, aunque de dudosa autoría, inaugura el movimiento krausista en España, que posteriormente da un giro hacia el positivismo, cuando el filósofo belga Guillermo Tiberghien publica en Bruselas en 1882 la obra *Krause y Spencer*, donde el concepto de *organismo*, que como veremos es central en la filosofía de Krause, se relaciona con el de *evolución* de Spencer. Este influjo del positivismo en el krausismo se aprecia igualmente en la obra de Nicolás Salmerón, que reivindica el método experimental en la línea de la psicología psicofísica de Fechner y Wundt.²⁶

Entre los filósofos krausistas queremos destacar a uno de los discípulos de Sanz del Río como figura clave del krausoinstitucionismo. Nos referimos a Francisco Giner de los Ríos, catedrático de Filosofía del Derecho y Derecho Internacional de la Universidad Central de Madrid, que heredó de Sanz del Río una moral laica fuertemente arraigada y la convicción de que todos los problemas españoles se reducían al educativo. En 1876, apartado de su cátedra a causa de sus ideas laicas y progresistas, funda la Institución Libre de Enseñanza, un centro privado donde pone en práctica todas las ideas reformadoras que la enseñanza oficial no aprobaba.²⁷ Según María Zambrano, la Institución Libre de Enseñanza nace en un ambiente espiritual de fondo religioso como instrumento moral para sacar a la luz el anacronismo de la vida española y elevar su nivel impulsando una clase nueva de profesores, científicos, intelectuales y artistas.²⁸ Las firmes convicciones de los primeros krausistas y su determinación para llevar a la práctica sus planteamientos pedagógicos en España son el inicio del movimiento del krausoinstitucionismo. Antonio Jiménez, en su libro *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, se hace eco de la distinción que hacen María Dolores Gómez Molleda y Elías Díaz de tres promociones de institucionistas: la primera la constituyen los intelectuales vinculados a Giner antes de su separación de la cátedra en 1875 o durante la primera etapa de la Institución; la forman Manuel Bartolomé Cossío, Joaquín Costa, Leopoldo Alas y Luis Simarro, entre otros; la segunda promoción reúne a los nacidos entre 1870 y 1880, a los que Giner consideraba como sus hijos (estamos hablando de figuras como Julián Besteiro, Manuel y Antonio Machado, Fernando de los Ríos, Álvaro de Albornoz, José Castillejo o Azorín); y la tercera promoción es la de los nacidos entre 1880 y 1890, que serían también llamados «los nietos de Giner». Encontramos entre sus miembros a Juan Ramón Jiménez, Manuel Azaña, Ramón Pérez de Ayala, José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón,

²⁴ En 1988 Enrique M. Ureña descubre la fuente alemana que consiste en una serie de artículos de la revista de Krause *Diario de la vida de la humanidad*. Esta fuente había sido ocultada por Julián Sanz del Río, que se atribuía la autoría original de lo que en realidad no era más que una traducción literal. Véase E. M. Ureña, «El fraude de Sanz del Río o la verdad sobre su 'Ideal de la Humanidad'», en *Pensamiento* 44, 25-47, citado en Rafael V. Orden Jiménez, *El sistema de la filosofía de Krause. Génesis y desarrollo del Panenteísmo*, ed. cit., nota 21 de la p. 27.

²⁵ María Zambrano, «Delirio y destino (1952)» en *Obras completas* VI, Galaxia Gutenberg, 2014, p. 901.

²⁶ A. Jiménez García en *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, ed. cit., pp. 127-122.

²⁷ *Ibid.*, pp. 133-135.

²⁸ *Op. cit.*, p. 902.

Américo Castro, Salvador de Madariaga, Manuel García Morente y Alberto Jiménez Fraud.²⁹ A estos últimos cabe añadir, entre otros, a José Moreno Villa.

Como es sabido, tanto Sanz del Río como Giner de los Ríos ven en el arte la posibilidad de revitalizar la vida espiritual española y, consecuentemente, el ámbito de la estética fue uno de los más cultivados por el krausoinstitucionismo. El interés que Francisco Giner de los Ríos mostró por los asuntos relacionados con la estética y las artes cristalizó en 1876 con la publicación de *Estudios de literatura y arte*³⁰ y con su traducción en 1883 del texto de Krause *Abriss der Aesthetik* (1837), *Compendio de Estética*.³¹

Entendemos por lo tanto que la filosofía de Krause es una referencia imprescindible para comprender las ideas que inspiraron a los institucionistas. Se podría decir que sus seguidores españoles llevan a cabo, con las exposiciones del Museo del Pueblo en las que Ramón Gaya participó tan activamente, la realización de una de las aportaciones fundamentales del filósofo alemán, que es su identificación del cultivo de las artes con la formación y la educación. En este sentido, es necesario destacar la expresión acuñada por Krause del «arte de la formación» (*Bildungskunst*) para la belleza que constituye todo un programa de educación cuyo alcance va mucho más allá de la mera formación de la cultura artística o del gusto en general. En esta concepción, fruto del encuentro de Krause con el pedagogo Friedrich Fröbel, está la clave del desarrollo del krausismo en Alemania y en general en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX. Y es precisamente aquí donde hallamos el precedente de las propuestas pedagógicas del krausoinstitucionismo orientadas hacia el cultivo de las artes, como lo fueron todas las actividades a las que nos referimos, promovidas por las Misiones Pedagógicas durante la Segunda República.³²

Es muy significativo que encontremos en la biografía de Krause muchas noticias que nos hablan de su ocupación en el campo de las artes, donde desarrolló actividades tan diversas como la de crítico de pintura, estudioso de las proporciones humanas, pedagogo e historiador en materias musicales, además de atento viajero y visitante de tesoros artísticos y arquitectónicos. Esto, sin duda, le confirió una mayor preparación y competencia para la reflexión estética. De modo que no es casual que en la filosofía de Krause la estética y las artes en general tengan un lugar tan destacado.³³ Así pues, antes de seguir avanzando en nuestra investigación, proponemos hacer una somera introducción a la estética y la filosofía del arte krausianas.

En primer lugar queremos señalar que, como ya hemos apuntado, una de las piedras angulares que sustentan la teoría del arte de Krause es la noción de «organismo». Lo orgánico es para el filósofo un todo independiente y autónomo que abarca dentro de sí elementos diversos y determinados recíprocamente según la esencia de ese todo. Un organismo es, entonces, el ser

²⁹ *Ibid.*, pp. 159-160.

³⁰ Los textos de estética escritos por Giner están recogidos en F. Giner de los Ríos, *El arte y las letras y otros ensayos*, Fundación José Manuel Lara, 2006.

³¹ Karl C.F. Krause, *Compendio de Estética*, traducido del alemán y anotado por Francisco Giner, Verbum, 1995.

³² R. Pinilla, *Krause y las artes*, Universidad de Comillas, 2013, pp. 78 y 82.

³³ Para tratar sobre el pensamiento estético y la teoría de las artes de Krause se ha seguido en este estudio el libro de Ricardo Pinilla antes citado y, del mismo autor, *El pensamiento estético de Krause*.

constituido por unidad, autonomía y totalidad, que alberga en sí diversidad y armonía. La idea krausiana de armonía está muy vinculada al carácter orgánico de Ser o Dios, y el presupuesto fundamental sobre el que se sustenta toda su teoría es que el arte es un organismo cuya función es ser *intuición parcial del Ser*.³⁴

Otra de las nociones centrales es la de «vida», cuya amplitud desborda la esfera de lo finito como una de las categorías divinas que presiden todo el sistema panenteísta krausiano. Si la vida es el proceso temporal en el que un ser cambia y se desarrolla continuamente, desarrollando su esencia en cada uno de los estados como un cambio a partir de la propia fuerza, el proceso vital desde la naturaleza inorgánica hasta Dios requiere de un arte o fuerza configuradora que lo oriente hacia su plenitud. Arte que se define como la fuerza de la vida o actividad configuradora de esta. De este modo, tanto el arte como la vida son uno y se fundamentan en el supremo artista que es Dios. La misma vida en cada uno de sus niveles pasa a ser considerada como una obra de arte, al ser un proyecto que se lleva a cabo hasta la realización del destino de cada ser en su tiempo. De ahí que el arte supremo para Krause sea el arte de la vida, pues incorpora el arte del ser humano para dirigir la suya propia y reconfigurarla constantemente.³⁵

Por lo tanto, estamos ante una teoría que considera el arte como actividad configuradora y transformadora, por lo que podríamos decir que es, además, una teoría de la acción en la que toda la pluralidad del arte se articula orgánicamente en un gran arte transformador de la vida de la Humanidad y su entorno. Ahora bien, a pesar de que sobre esta teoría pesa un esquema progresivo filosófico-histórico encauzado hacia una vida mejor,³⁶ su tendencia no es meramente lineal. Con ello se alude a la transformación técnica, artística, cultural y simbólica de la naturaleza en todos sus reinos, haciendo de la tierra un bello lugar de residencia. Así, todas las artes individuales pasan a formar parte de esta gran obra que es la vida de la Humanidad, en la que los artistas son aquellos que cultivan y desarrollan las distintas artes con plena dedicación de sus vidas, porque, si la obra de arte es para Krause «lo bello, en tanto que es, deviene y permanece real en el tiempo a través del arte»,³⁷ también la misma vida humana, desde la individual a la de todos los seres humanos a lo largo de la historia, es considerada como una obra de arte.

Krause elabora su filosofía definitiva de lo bello en Gotinga a partir de los conceptos de belleza y vida, de tal modo que la noción krausiana del arte bello se hace comprensible desde la vida de la Humanidad y el arte humano, que es actividad libre, creativa, formadora y en cierto modo instauradora de vida. De ahí que el arte sea para Krause el destino más digno del ser humano, ya que cumple además una función esencial frente a la limitación, al dejar que la realidad y la naturaleza muestren su vida superior y divina.³⁸

Ahora bien, es importante señalar que lo bello es para Krause una propiedad ontológica del ser arraigada en la vida de cada nivel de la existencia, que se define a partir de la idea de

³⁴ R. Pinilla, *El pensamiento estético de Krause*, Universidad de Comillas, 2002, pp. 540, 553 y 811-812.

³⁵ *Ibid.*, pp. 761 y 821-822.

³⁶ *Ibid.*, p. 798.

³⁷ *Ibid.*, p. 842.

³⁸ *Ibid.*, pp. 104, 761 y 825.

semejanza a Dios³⁹ y que está relacionada con la posibilidad de alcanzar la sabiduría, como leemos en este texto de 1804:

«La belleza reconcilia en todo lugar el concepto y la imagen, la razón y la fantasía, de tal modo que la admiración y devota adoración que el oponente del idealismo absoluto consagra a la belleza que –bien corporal, bien espiritualmente– revela el Eterno en las obras del tiempo y anuncia el modo verdadero de conocer, lo refuta a él mismo y *profetiza su pronto despertar a la sabiduría verdadera*. En cambio, de aquellos a quienes se les escapa esa devota contemplación de la belleza, no se puede esperar nada para la sabiduría y el arte antes de que un dios haga renacer su interior y lo alumbre con nueva luz». ⁴⁰

Es interesante este fragmento krausiano en el que el filósofo entiende que la admiración de la belleza es la antesala de la labor filosófica. Una noción de belleza desde la que Krause postula la superación de los límites de la propia finitud humana en la expresión de la armonía en el mundo y como reflejo de lo infinito en lo finito. Unión y síntesis armónica igualmente en la relación esencial de la belleza con todo hacer humano y con todas sus producciones, pues viene dada por la proximidad de la idea de perfección con la realización de cada ser. Una perfección que se abre a la semejanza divina. Así pues, la idea de belleza se sustenta en la de semejanza con Dios y, entendida como «belleza de Dios o en Dios», es uno de los puntos de apoyo de la estética krausiana. Sin embargo, las repetidas alusiones a Dios no son las propias de una estética centrada en la idea de Dios, ya que esta repetida alusión hay que entenderla más bien desde la perspectiva panenteísta krausiana, en la que, según precisa Ricardo Pinilla en su investigación sobre el pensamiento estético de Krause, «no se trata de un Dios únicamente trascendente, sino también de un mundo en Él con una infinita belleza por descubrir». ⁴¹ Y es igualmente a partir de las ideas de vida y de belleza desde donde Krause establece los criterios generales de clasificación de las artes, cuyos fundamentos aparecen dentro de la teoría general formulada en *Abriss der Aesthetik*. Su punto de partida es el concepto de «arte de la vida», que abarca las «artes útiles o artes liberales» y el «arte bello», así como las artes «bello-útiles». En la tesis fundamental del sistema de las artes krausiano todo el arte bello es igualmente concebido como una unidad orgánica y, por consiguiente, como un organismo de diversidad interna, dentro del cual se dará cuenta de la diferencialidad que incluye a todas las artes en su unidad, y no solo a las *bellas*. De aquí se deducen las ideas de cada arte particular: arte bello de la vida, poesía, música, pintura, plástica, mímica, orqués-tica, drama y arquitectura, junto a otras artes bello-útiles. ⁴²

Otro de los aspectos sugerentes para esta investigación es el hecho de que Krause considere como un modo de arte «el arte bello de la vida» y lo incluya como el primer tipo fundamental del arte bello. El concepto de «arte bello de la vida» es caracterizado como la posibilidad extrema

³⁹ En el noveno teorema de la Sintética, Krause alude a la belleza de este modo: «Ser, como organismo de la esencia y de los seres existentes en y dentro de sí, es en y dentro de la propia esencia de las esencias y seres esencialmente igual [*wesenheitgleich*] a sí mismo, esto es, Ser es en sí y dentro de sí bello». Véase R. V. Orden Jiménez, *El sistema de la filosofía de Krause. Génesis y desarrollo del Panenteísmo*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1998, p. 639.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 141-142 (las cursivas son nuestras).

⁴¹ R. Pinilla, *El pensamiento estético de Krause*, Universidad de Comillas, 2002, p. 326.

⁴² R. Pinilla, *Krause y las artes*, Universidad de Comillas, 2013, p. 67.

de inmediatez del contenido del arte, cuya génesis se encuentra en la poesía *interior*, «mundo originario propio» o instancia que precede a toda obra externa. Este es sin duda el punto culminante de originalidad que une a la obra y al artista, quien, olvidando su propia personalidad y entregándose a su quehacer, se identifica con su creación y su «poesía interior». El arte bello de la vida responde entonces al imperativo práctico de amar, propagar y formar lo bello en todos los órdenes vitales, lo que desborda la mera erudición. No se trata por tanto de un barnizado cultural, sino del despliegue de la forma completa para la que está destinada la vida, tanto en sus círculos individuales como en toda su amplitud. Decimos que la concepción del «arte bello de la vida» nos interesa especialmente porque pone de manifiesto una de las aportaciones de mayor calado de la propuesta krausiana, que es la conexión entre las dimensiones estética y práctica, cuyo alcance se extiende a la acción humana en su cuidado y aspiración a la belleza.⁴³

Ahora bien, en el sistema de las artes krausiano, los términos «poesía» y «poesía interior» pueden dar lugar a confusiones, dado que Krause los utiliza en varios sentidos. La poesía interior, que, como hemos visto, está relacionada con «el arte bello de la vida», designa el mundo de la fantasía, y su significado se puede interpretar como análogo a la noción clásica de *poiesis*, en el sentido de fuente de toda producción artística en general, en tanto que potencia común a todas las artes. En cambio, la noción de poesía como tal es formulada por Krause como «lenguaje del espíritu» en su belleza. De ahí que, con el uso artístico y creativo del lenguaje, cada artista y cada pueblo en su poesía popular se apropian de su lengua de modo genuino, configurando su estilo y logrando fluidez para la expresión de las formaciones de su fantasía.⁴⁴

La naturaleza, otro elemento muy significativo de la filosofía de Krause, entendida en el sentido que hoy denominamos «medio ambiente», tiene un papel crucial en su pensamiento estético. En este sentido el filósofo nos ha dejado una aportación que resulta muy interesante para nosotros, lectores del siglo XXI. Nos referimos al tratado *La ciencia del arte del embellecimiento de la Tierra*, cuyos antecedentes, como nos dice Ricardo Pinilla en su estudio *Krause y las artes*, hay que buscarlos en primer lugar en las líneas de trabajo del filósofo y sus inquietudes de corte medioambiental, orientadas por la amplitud de miras de la noción de arte de la vida, a partir de una filosofía de la cultura en la que hay implícita una profunda admiración por el poder transformador de la técnica y la acción humanas; y en segundo lugar, en la relación que Krause mantuvo con el arquitecto Vorherr y el movimiento del embellecimiento de la tierra fundado por este último en Múnich. En cuanto al texto propiamente dicho, se trata de un escrito de madurez que, pese a ser una obra inacabada y no muy extensa, condensa el pensamiento estético y social de Krause. Esta obra, enriquecida por la exposición detallada de lo concreto, culmina en la noción de «embellecimiento de la tierra», lo que implica una acción humana donde convergen tanto el progreso como el embellecimiento de la naturaleza con todos sus seres, incluidos los humanos. La búsqueda de la articulación entre el arte bello de la vida, el arte útil y el arte bello como tal es una de las grandes aportaciones krausianas, porque en ella se expresa una filosofía compatible con una concepción ecológica de la naturaleza, que alienta una noción de cultura íntimamente relacionada con la idea general del arte de la vida

⁴³ *Ibid.*, pp. 71 y 81.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 70-71, 73, 77, 83, 122, 154 y 173.

y el Ideal de la humanidad. Es como si Krause se hubiera anticipado, vaticinando uno de los problemas más acuciantes de nuestro mundo global.⁴⁵

Pues bien, aunque sabemos que la reflexión estética contemporánea ha emprendido desde el siglo xx rumbos muy distintos al paradigma sistemático del idealismo, cuya terminología puede sonarnos algo desgastada por la erosión del tiempo, el pensamiento estético de Krause sigue siendo de nuestra incumbencia –y no sólo en la medida en que es la propuesta estética que ha dejado una mayor impronta en el ideario institucionista y sus seguidores, entre los que se encuentran, por ejemplo, poetas de la talla de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

2. Juan Ramón Jiménez y el krausismo

Sin duda, uno de los intelectuales españoles en los que más fructificó el ideario del krausismo, haciendo suyos los postulados que plantean la necesidad de salvar a las masas del utilitarismo y el materialismo de la vida moderna es Juan Ramón Jiménez, quien, después de atravesar una crisis religiosa en su juventud, se sintió atraído por las ideas y la forma de vida de los krausistas sevillanos. El influjo krausista será determinante en su vida, abriéndole nuevos horizontes en su formación intelectual y ayudándole a superar su crisis espiritual, a partir de la cual rechaza las formas religiosas establecidas y concibe su «ética estética». Este encuentro del poeta con las ideas krausistas tiene lugar en el verano de 1896, cuando se marcha a Sevilla para aprender pintura e iniciar sus estudios de Derecho. Su profesor entonces era Federico de Castro, representante del grupo krausista sevillano. Al poco tiempo de instalarse en Madrid, a principios del siglo xx, son los doctores Simarro y Achúcarro, también krausistas, los que le ponen en contacto con Cossío y Giner. Los escritos sobre arte y literatura de este último tendrán enorme repercusión en la poética juanramoniana, en la que se origina un giro decisivo. Según Francisco Javier Blasco Pascual son dos los núcleos de pensamiento que, por vía krausista, vienen a configurar el sustrato ideológico de Juan Ramón Jiménez: por una parte el modernismo religioso, y por otra el idealismo postkantiano alemán. Igualmente, según este autor, es el krausismo el que permite reconstruir la línea de evolución juanramoniana que va de un «neomisticismo» inicial a la concepción madura de su *Dios deseante y deseado*.⁴⁶ También es necesario mencionar aquí que para Víctor García de la Concha *Platero y yo* es la más clara plasmación literaria de los postulados de *El ideal de la Humanidad para la vida*.⁴⁷ Giner tenía especial predilección por *Platero y yo*, porque en él veía el exponente vivo de la naturaleza del pueblo, cultivado y desprovisto de todo lo folklórico.⁴⁸ El propio Juan Ramón recuerda haber visto este libro junto al lecho de su maestro en el momento de su muerte. Y dejó constancia de su admiración por Francisco Giner de los Ríos en el retrato que de él hizo en *Españoles de tres mundos*, del que tomamos este fragmento:

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 79-81, 251-253 y 273-287.

⁴⁶ En todo lo relativo a la poética y al sustrato ideológico que subyace en la obra juanramoniana hemos seguido el excelente trabajo de Francisco Javier Blasco Pascual. Véase F.J. Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 107-108.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 139.

«Bueno, sin duda, mejor que bondadoso; buenísimo; pero por gusto, por embriaguez verdadera, por arranque de enamorado, por dolor y por remordimiento totales. Sí, una alegre llama condenada a la tierra, llena de pensativo y alerta sentimiento; el espectro sobrecojido [sic], ansioso y dispuesto de la pasión sublimada, seca la materia a fuerza de arder por todo y a cada hora, pero fresca el alma y abundante, fuente de sangre irrestañable en un campo de estío. Y sus lenguas innumerables lo lamían todo (rosa, llaga, estrella) en una caritativa renovación constante. En todo era todo en él: niño en el niño, mujer en la mujer, hombre como cada hombre, el joven, el enfermo, el listo, el peor, el sano, el viejo, el inocente; y árbol en el paisaje, pájaro y flor, y más que nada, luz, graciosa luz, luz».⁴⁹

El poeta de Moguer rinde con estas bellas palabras su homenaje a esta figura fundamental en la historia del regeneracionismo español. Y a lo largo de toda su vida es coherente con las enseñanzas recibidas de su maestro Giner, sin renunciar a la herencia del krausismo que imprimirá una dirección ética hasta el final de su obra, así como una orientación a toda su estética. Y es ese factor ético krausista el que, como señala Francisco Javier Blasco Pascual, marca el punto de divergencia entre la poesía española del momento y sus raíces originarias francesas.⁵⁰

En 1903 nace la revista *Helios*, órgano del modernismo español, fruto de la amistad de escritores y poetas congregados en torno a Juan Ramón, entre los que se encontraba Ramón Pérez de Ayala, por citar a uno de los colaboradores. También publicaron en sus páginas Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Azorín y los hermanos Antonio y Manuel Machado, entre otros. La intención primera de la revista es romper con el aislamiento moral e intelectual del pensamiento español, todavía lastrado por la escolástica. Quizá sea esta una de las razones por las que *Helios* presta especial atención a las letras de otros países, con reseñas y traducciones de textos de Ruskin, Nietzsche, Poe, Emerson o Carlyle. Pero el centro del interés de la revista era, sobre todo, las fuentes del simbolismo francés, con la publicación de poemas de Rodenbach, Regnier, Samain y, principalmente, Verlaine, así como el difundir los postulados teóricos de la poesía moderna con el fin de aplicarlos a la expresión de una auténtica espiritualidad española. Una meta que exigía volver la mirada hacia la propia tradición poética del Siglo de Oro,⁵¹ y centrarse sobre todo en la lírica primitiva, en los místicos y en El Greco, dado que los modernistas, como apunta Blasco Pascual, «con su interés por el teosofismo, su dedicación al mundo del espíritu y su deificación de la belleza absoluta, se consideran como unos místicos modernos».⁵²

Podemos admitir ahora que la estética es un elemento clave en la política educativa del krausoinstitucionismo, al ser la preocupación pedagógica la que lleva a continuas reflexiones sobre problemas de estética y la necesidad de fomentar la sensibilidad de los individuos. Mas si queremos profundizar en la comprensión del valor que concede el krausismo a la estética como instrumento para aprender a mirar, sobre el que basa toda su pedagogía, es preciso adelantarnos a los posibles reparos que pudieran planteársenos con el cuestionamiento de expresiones como «deificación de la belleza», pues, como nos sugiere el profesor Blasco Pascual, antes es conveniente matizar el concepto de belleza sobre el que se asienta la estética de la que nos

⁴⁹ J. R. Jiménez, *Españoles de tres mundos*, Aguilar, 1969, p. 106.

⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 108-109.

⁵¹ Patricia O'Riordan, «*Helios*, revista del modernismo (1903-1904)» en *Ábaco*, 4, Castalia, 1973, p. 111.

⁵² F. J. Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 90-93.

ocupamos ahora, pues «esa función ética de la poesía, debemos buscarla más allá de lo que la crítica entiende por esteticismo. Para un krausista, si el hombre no ‘se acostumbra’ primero a la belleza, no podrá alcanzar la libertad espiritual que luego le permitirá apreciar, más allá de las convenciones establecidas, lo bueno y lo verdadero».⁵³

Según expone con notable acierto este autor en su estudio sobre la poética juanramoniana, *Helios* sirvió de enlace entre el modernismo castellano y las corrientes afines en lengua catalana, en el momento del inicio del *noucentisme*, publicando obras de Josep Carner, Jacinto Verdaguer, Santiago Rusiñol y un homenaje a Maragall. De este ámbito catalán les atrae especialmente a los modernistas el acento íntimo y espiritual de Josep Carner y la poesía mística de Verdaguer. Pero, continúa Blasco Pascual, lo más relevante del espíritu que animaba la revista era que tanto la estética modernista como la ética krausista venían a coincidir en otorgar a la literatura una función revitalizadora de la vida espiritual española. También Juan Ramón considera el trabajo literario como obra de regeneración espiritual que emana del alma del pueblo, pero se cuida mucho de identificarla con el «alma de Castilla», pues partiendo de los postulados krausistas, el poeta de Moguer defiende la diversidad de España.⁵⁴ Hasta aquí estas breves pinceladas para hacernos una idea de cuál es el sustrato ideológico de Juan Ramón Jiménez, una figura central en este estudio, sobre la que volveremos en sucesivas ocasiones, pues, como ya hemos dicho, su obra estará muy presente a lo largo de toda la trayectoria de Ramón Gaya.

3. La recepción del pensamiento de Nietzsche en España

Ya nos hemos referido al cuestionamiento del optimismo progresista tras las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, y la sensación generalizada de fracaso en toda Europa al no haberse cumplido las promesas del positivismo. Entraba en crisis el culto casi religioso a un cientifismo que pretendía con suficiencia abarcar la solución de todos los problemas y satisfacer todas las necesidades del ser humano. La filosofía de Nietzsche en su crítica al racionalismo occidental favoreció un clima de revisión de estas pretensiones gnoseológicas ilimitadas.

Ramón Gaya declaró en varias ocasiones su admiración por Nietzsche,⁵⁵ le gustaba citar algunos aforismos suyos⁵⁶ y fue lector asiduo y constante de su obra. En 1981 le rindió tributo con un óleo titulado *Homenaje a Nietzsche y autorretrato en el piano* [fig. 10], en el que apa-

⁵³ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 93-97.

⁵⁵ Gaya ha relatado en varias ocasiones que su padre, Salvador Gaya, era lector de Nietzsche y que él se inicia en lecturas filosóficas desde niño, leyendo libros de la biblioteca de su padre entre los que se contaban los de Nietzsche, Schopenhauer y Tolstoi, entre otros. Véase GAYA 2007, p. 107. Otras referencias a Nietzsche en pp. 166, 216, 220, 309 y 320.

⁵⁶ En su *Obra completa* Gaya menciona a Nietzsche, al menos, diecinueve veces. Los aforismos más citados son: «Se oye, no se busca», en *El sentimiento de la pintura*. Véase GAYA 2010, p. 50.

Asimismo —aunque formulado como «No se busca, se oye»— en «Carta a un Andrés», véase *ibid.*, p. 192.

Esta cita procede de F. Nietzsche, *Ecce Homo*, Alianza Editorial, 1979, p. 97.

Otro aforismo es «¡defiéndeme de todas las pequeñas victorias!», citado en «Anotaciones para un posible homenaje a Cézanne». Véase Gaya *op. cit.*, pp. 865-866.

Cita que Gaya menciona de nuevo, pero esta vez formulada como: «De los pequeños logros, líbrame». Véase GAYA 2007, p. 166 (esta máxima proviene de «De las tablas viejas y nuevas», en F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, 1975, p. 295).

rece sobre la superficie lacada del piano la carta a su médico, de puño y letra del filósofo, que Gaya había comprado en París.⁵⁷ Esta carta, según Andrés Trapiello, «le ha acompañado desde entonces todos estos años, enmarcada muy sencillamente y puesta, apoyada en una leja, contra unos libros. Y entiende uno que cuando nuestra vida es tan solitaria, necesitamos a veces de un testimonio bien firme de realidad, el vestigio de alguien que, con heroísmo, ha ido abriendo un camino en una tierra tan hostil en la que nosotros nos vamos igualmente a internar. No se trata de una sacralización, al modo de las reliquias de los santos, sino de hallar cerca el pulso de lo que tiene vida, para esos días difíciles en los que uno cree haberla perdido».⁵⁸ Además nuestro autor tenía en su estudio madrileño, muy cerca de su caballete y la caja de colores, una fotografía del filósofo, idéntica a otra que tuvo en el de Roma, motivo del segundo de sus homenajes, realizado en gouache en el año 1999. También mencionó en sus declaraciones y entrevistas las lecturas nietzscheanas del obrero ilustrado que era su padre, Salvador Gaya.⁵⁹ Y es que, tal como expone Gonzalo Sobejano en su estudio *Nietzsche en España, 1890-1970*, la difusión de Nietzsche entre trabajadores modestos de finales del siglo XIX es un fenómeno comprobado.⁶⁰ Otro indicio que puede indicarnos la afinidad de Gaya con las ideas nietzscheanas nos lo proporcionan las numerosas referencias de Sobejano a las lecturas de Nietzsche por parte de Juan Ramón Jiménez,⁶¹ así como a otros conocedores de la obra del filósofo que pertenecían al círculo de amigos del pintor, como Rosa Chacel,⁶² José Bergamín⁶³ y Rafael Dieste.⁶⁴

En su amplísimo y pormenorizado estudio Gonzalo Sobejano muestra la nada desdeñable repercusión de la filosofía del autor de *Así habló Zaratustra* en la cultura española. Como es sabido, a finales del siglo XIX los intelectuales españoles parecen sentir cada vez de modo más apremiante la conveniencia de ponerse al corriente de los logros europeos y sumarse a un movimiento de europeización donde encontrar inspiración y fuerza regeneradora para remediar el aislamiento de la sociedad española. Una sociedad que sobrevaloraba sus señas de identidad y estaba enferma de un narcisismo cerril, sin admitir el descomunal atraso y el complejo culpable de la ignorancia en que estaba sumida.

Sobejano sostiene que la obra de Nietzsche es conocida en España gracias al movimiento modernista de Barcelona, cuyos círculos solía frecuentar Salvador, el padre de Ramón Gaya.⁶⁵ De hecho, el primero en traducir al filósofo alemán es Joan Maragall, quien publica en 1893 algunos

⁵⁷ Esta adquisición ha quedado registrada por el pintor en una nota del 15 de diciembre, en «Anotaciones de diario inéditas». Véase GAYA 2010, p. 524.

⁵⁸ A. Trapiello, *El fanal hialino*, Pre-Textos, 2002, pp. 196-197.

⁵⁹ GAYA 2007, p. 309.

⁶⁰ Gonzalo Sobejano remite al ensayo de Carmen Aldecoa «Herramientas y Letras» en el que la autora estudia la cultura de los trabajadores españoles a finales del siglo XIX y reproduce fragmentos de cartas de algunos obreros que confiesan y comentan sus lecturas. Véase G. Sobejano, *Nietzsche en España, 1890-1970*, Gredos, 2004, p. 641.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 604-607.

⁶² *Ibid.*, p. 644.

⁶³ *Ibid.*, pp. 646-649.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 649-650.

⁶⁵ José Luis Valcárcel cita unas declaraciones de Pedro Flores dando cuenta de la amistad de Salvador Gaya con Adrián Gual, cabeza del grupo artístico modernista, que tenía su sede en el café de Els Quatre Gats. Ver J. L. Valcárcel Pérez, *Ramón Gaya. «La vida entrecortada»*, Tres Fronteras, 2010, p. 24.

fragmentos de *Also sprach Zarathustra* (*Així va parlar Zarathustra*).⁶⁶ El autor de esta indagación tras las huellas de Nietzsche en la obra de los escritores españoles resalta su ascendiente en la generación del 98 y en Ortega. Estos autores, en general, compartían con el filósofo alemán el diagnóstico acerca de los peligros de la deriva decadente de la cultura europea moderna, y el reconocimiento del valor absoluto de la vida como posible remedio y promesa de la ascensión del hombre a un nuevo tipo sobrehumano, por vía de la superación constante, más allá de toda limitación.

De este modo tenemos constancia del interés de Unamuno por la obra nietzscheana y, aunque, según observa Sobejano, el autor de *Del sentimiento trágico de la vida* oscila entre la simpatía y la antipatía, sin escatimar críticas y menoscabo hacia el filósofo alemán, es preciso destacar las resonancias de Nietzsche a lo largo de toda la obra unamuniana. En la comparación exhaustiva entre los textos del autor de *Así habló Zaratustra* con los textos de Unamuno, Sobejano encuentra semejanzas notables de pensamiento, de tono y de vocabulario. Así, añade el investigador, a Unamuno como a Zaratustra le mueve un ansia de futuro y de inmortalidad, comparte con él su fiero individualismo y sus discursos apasionados contra los mediocres que aspiran únicamente a la comodidad, que nada aman y en nada creen. Igualmente señala Sobejano la semejanza y dependencia de ciertos ensayos unamunianos de comienzos de siglo respecto de la obra de Nietzsche, destacando el cambio de perspectiva que realiza Unamuno con relación a Don Quijote tras su lectura de *Así habló Zaratustra*, hasta el extremo de hacer de él en 1905 un trasunto del superhombre. Igualmente podemos leer en un soneto suyo de 1910, titulado *A Nietzsche*, que, a diferencia de las críticas de este al cristianismo, Unamuno hace de Cristo el superhombre.⁶⁷

En cambio, Sobejano encuentra mucho más evidente la impronta nietzscheana en la obra de Ortega, como se desprende de las abundantes alusiones y menciones a Nietzsche por parte del autor de *La deshumanización del arte*, desde sus escritos tempranos,⁶⁸ destacando coincidencias en la interpretación orteguiana del clasicismo como designio constante de superación y mejoramiento del hombre. Así el superhombre, al que tanto Ortega como Unamuno llaman «sobrehombre», plantea nuevas y rigurosas exigencias que pueden contribuir al robustecimiento de la civilización. Con todo y con esto, concluye el autor del estudio, Ortega no escatimó críticas a Nietzsche, sin hacerle del todo justicia, al no reconocer en él al padre de la filosofía de la vida.⁶⁹

Pues bien, en este contexto intelectual no eran pocas las voces que mostraban su inquietud por la pretensión de la matemática cartesiana de reducir la complejidad humana a mera «caña

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 38.

⁶⁷ El soneto dice así: «Al no poder ser Cristo maldijiste/ de Cristo, el superhombre en arquetipo,/ hambre de eternidad fue todo el hipo/ de tu pobre alma hasta la muerte triste./ A tu aquejado corazón le diste/ la *vuelta eterna*, así queriendo el cipo/ de ultratumba romper, oh nuevo Edipo,/ víctima de la Esfinge a que creíste/ vencer. Sintiéndote por dentro esclavo,/ Dominación cantaste y fue lamento/ lo que a risa sonó de león bravo;/ luchaste con el hado en turbulento/ querer durar para morir al cabo/ libre de la razón, nuestro tormento» (citado por G. Sobejano en *Nietzsche en España, 1890-1970*, ed. cit., p.303-304).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 528.

⁶⁹ En la obra citada Gonzalo Sobejano recoge numerosas citas y alusiones de Ortega a Nietzsche y resume las notas que acreditan la huella nietzscheana en la obra del filósofo madrileño, quien, como hiciera el alemán, desenmascara el nihilismo y pide una transvaloración. Igualmente confía en un ideal sobrehumano de mejora cultural del hombre, erigiendo la moral de la distinción en norma social y política, a la vez que critica la decadencia de la sociedad española para que aprenda vitalidad. En definitiva, el autor de *Nietzsche en España* ve en la obra del filósofo alemán el pilar fundamental del perspectivismo y raciovitalismo orteguianos.

que piensa», por decirlo con la célebre expresión de Pascal, como si la racionalidad fuera el único factor decisivo en el proceso psíquico humano. Esta idolatría positivista fue puesta en entredicho por pensadores como Bergson y Unamuno, al considerar que el intelecto discursivo y analítico no puede dar cuenta de toda la realidad humana. Para Bergson el grado máximo cognoscitivo y la fuente de la creatividad es la intuición,⁷⁰ y para Unamuno, el sentimiento trágico de la vida.

4. El sentimiento trágico de Unamuno

Podríamos decir que si hay un filósofo que exalta la vida con entusiasmo ese es Miguel de Unamuno, pues toda su filosofía pivota sobre el conflicto radical entre la vida y la razón. Como ya se ha expuesto aquí, su pensamiento es cercano a la filosofía de Nietzsche en más de un sentido, aunque esta afinidad no fuera reconocida explícitamente por él. A grandes rasgos diremos que la indagación unamuniana gira en torno a la existencia, destacando la importancia que tiene lo afectivo, lo instintivo e inconsciente, frente al imperio de la lógica y el hieratismo del concepto. De esta lucha entre la vida y la razón, según afirma, surge el sentido de la vida. En su libro más conocido de corte filosófico, *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno hace una crítica a la perversión intelectual del cientifismo racionalista, que, precisamente por desplegar a toda costa su fuerza analítica, es la expresión del escepticismo y se muestra impotente para dar sentido pleno a la existencia.⁷¹

Pues bien, esta crítica a los excesos del racionalismo ya había sido planteada por Krause, como leemos seguidamente en esta cita en la que le reprocha a Hegel la identificación de lo racional con lo real: «... que todo lo humano es humano a través y sólo a través de que es producido por el pensar no es verdad; pues también se llega a lo humano a través del sentimiento y la voluntad».⁷² Del mismo parecer es Unamuno cuando cuestiona la conocida máxima hegeliana que sentencia «Todo lo racional es real y todo lo real racional», observando que precisamente lo real es lo irracional, por ser lo irracional anterior a la razón, puesto que, como nos dice, «lo primitivo no es que pienso, sino que vivo».⁷³ A partir de la tesis spinoziana que caracteriza la raíz de las cosas como el esfuerzo por perseverar en el ser, Unamuno infiere que el fundamento del individuo es el instinto de conservación, o, lo que es igual, la lucha por conservar y acrecentar la propia conciencia, de tal modo que es el instinto de vivir lo que caracteriza al ser humano, porque, como es evidente, este no puede concebirse como no existiendo. A lo que añade que es así como se manifiesta el verdadero amor por la vida para aquel que la quiere para siempre. Es un «querer ser siempre», una sed de infinitud que la razón niega continuamente.

⁷⁰ Como veremos, Bergson en su *Introducción a la metafísica*: «Llábase intuición a esa especie de simpatía intelectual por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y, por consiguiente, de inexpressable». Citado en M. García Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917, p. 56.

⁷¹ En este fragmento de *Del sentimiento trágico de la vida* se aprecia el tono vehemente de su crítica: «La mente busca lo muerto, pues lo vivo se le escapa; quiere cuajar en témpanos la corriente fugitiva, quiere fijarla. Para analizar un cuerpo, hay que menguarlo o destruirlo. Para comprender algo, hay que matarlo, enrigidecerlo en la mente. La ciencia es un cementerio de ideas muertas, aunque de ellas salga vida. También los gusanos se alimentan de cadáveres». Véase M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Tecnos, 2005, p. 107.

⁷² R. Pinilla, *El pensamiento estético de Krause*, Universidad de Comillas, 2002, p. 317.

⁷³ *Op. cit.*, p. 54.

El autor vasco es un defensor de las promesas religiosas de eternidad que, en su opinión, expresan la fortaleza del individuo que no se resigna a morirse, en contraste con la actitud resignada ante la muerte del hombre débil que no cree en un más allá. Esta afirmación radical de lo eterno en Unamuno llega hasta el extremo de postular, casi parafraseando a Hegel, que lo que no es eterno tampoco es real. En la lectura del texto tenemos la impresión de que estas afirmaciones tuyas son su modo peculiar de despertar su apetito de extensión humana, impulsando el deseo de salir de sí, de superar los límites de lo espacio-temporal, como si el entorno físico, el aspecto material de lo real fuera una jaula donde su ánimo se ahogara, y sintiera la necesidad de emprender un vuelo hacia horizontes infinitos. Mas en realidad este anhelo unamuniano se plantea como un acto de rebeldía ante la jaula de límites estrechos que asfixian y acongojan, como si en ella faltara el aire suficiente, la amplitud y la hondura para la ventilación.⁷⁴ Este anhelo de salvarse y de ser inmortal es lo que, según entiende Unamuno, da finalidad y sentido a la vida. Por otra parte sostiene que la razón dentro de sus límites no prueba que el alma sea inmortal y resta validez a la idea de Dios, así que no puede ser sino escéptica ante las creencias religiosas. Sin embargo, como el individuo con su instinto de conocer tampoco puede prescindir de la utilidad de la razón para resolver los problemas de la existencia, los instintos de conocer y de sobrevivir se oponen y entran en guerra. Esta contradicción irresoluble entre lo vital que es anti-racional y lo racional que es anti-vital es para Unamuno la piedra angular de un modo de existencia caracterizado por el sentimiento trágico que, en definitiva, consiste en aceptar esa lucha entre lo racional y lo vital.

Pero la única medicina contra la muerte es para Unamuno el consuelo de una fe como manifestación del poder creador del hombre, porque la fe en Dios, dice, consiste en crearlo, al mismo tiempo que Dios se crea en los hombres. Desde esta filosofía que postula una intimidad entre la fe y la creación, el escritor vasco se sitúa frente a la tendencia del discurso positivista europeo que mecaniza y materializa el mundo, olvidando que la labor primordial del hombre es sobrenaturalizar a la naturaleza y divinizarla, humanizándola.⁷⁵ Para Unamuno es crucial afirmar el sentido de la continuidad de la conciencia sin romper el encadenamiento de nuestros recuerdos ni rechazar la contradicción que se da entre lo que quiere el corazón y lo que dicta la cabeza. De este modo, entiende que cabe la posibilidad de apelar a la *verdad cordial*, que es el fundamento del obrar unamuniano, donde la Nada se concibe únicamente como injusticia.⁷⁶ Y si Nietzsche exalta el anhelo fáustico de infinito⁷⁷ afirmando una voluntad de poder

⁷⁴ Miguel de Unamuno se expresa en estos términos: «El universo visible, el que es hijo del instinto de conservación, me viene estrecho, esme como una jaula que me resulta chica, y contra cuyos barrotes da en sus revuelos mi alma; fáltame el aire que respirar. Más, más y cada vez más; quiero ser yo y sin dejar de serlo, ser además los otros, adentrarme en la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo». Véase *ibíd.*, p. 58.

⁷⁵ Esta cita puede ser un ejemplo bastante elocuente de sus ideas contrarias al positivismo: «Muy otra es, bien sé, la posición de nuestros progresistas, los de la corriente central del pensamiento europeo contemporáneo; pero no puedo hacerme a la idea de que estos sujetos no cierran voluntariamente los ojos al gran problema y viven, en el fondo, de una mentira, tratando de ahogar el sentimiento trágico de la vida», *ibíd.*, p. 146.

⁷⁶ «¿Cuál es nuestra verdad cordial y antirrational? La inmortalidad del alma humana, la de la persistencia sin término alguno de nuestra conciencia, la de la finalidad humana del Universo ¿Y cuál es su prueba moral? Podemos formularla así: obra de modo que merezcas a tu propio juicio y a juicio de los demás la eternidad, que te hagas insustituible, que no merezcas morir» en *ibíd.*, p. 269.

⁷⁷ F. Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, Tecnos, 2001, p. 120.

que retorna eternamente, el hombre de Unamuno que quiere merecer la eternidad se autoproduce, o, lo que es lo mismo, se crea. Dicho con otras palabras, su afán de eternidad es voluntad de realizarse en forma perdurable. De ahí la indocilidad y la resistencia de las grandes obras para entrar en el olvido.

5. La filosofía inmanentista de Bergson

No es descabellado afirmar que hay ciertas coincidencias entre Unamuno y Bergson. En la crítica al positivismo de ambos pensadores encontramos una exaltación de lo vital y un dualismo en el que la inteligencia y el sentimiento se oponen. Quizá esta convergencia de ciertas ideas de ambos tiene que ver con una serie de circunstancias que rodean al pensamiento y a los círculos intelectuales de finales del siglo XIX en España, donde, como ya se ha dicho, los institucionistas entienden que la regeneración se ha de acometer principalmente en el campo de la pedagogía, a la vez que proponen un cambio de paradigma psicopedagógico. Nos referimos a los ya citados creadores de la Institución Libre de Enseñanza, entre los que podemos mencionar, además de a Francisco Giner de los Ríos, a Nicolás Salmerón,⁷⁸ Urbano González Serrano y el psiquiatra Luis Simarro, del que ya hemos tenido noticia por su amistad con Juan Ramón Jiménez. La voluntad de modernización de los krausistas exigía descartar la enseñanza que seguía el modelo tradicional tomista. Con este fin se crea en 1900 una cátedra de Psicología, disciplina que con anterioridad se enseñaba como una rama de la metafísica. En medio de este clima tuvo lugar en Francia una pequeña *Querelle des Anciens et des Modernes*, entre los partidarios de Theodule Ribot, la figura más eminente en la defensa de la psicología científica, y los de Henry Bergson, representante de la psicología filosófica. La primera reacción de los institucionistas fue la de considerar a Bergson no como filósofo moderno, sino como el divulgador de ideas anticuadas y caducas, casi como portavoz de una neoescolástica tomista, regresivo y dogmático, cuyas doctrinas venían a socavar las propuestas reformistas y, por lo tanto, tenían forzosamente que ser recibidas con un cierto recelo. Se da entonces una confrontación entre dos paradigmas epistemológicos: por una parte el de la psicología considerada en tanto que una ciencia que adopta el método de las ciencias naturales, y, por otra, el de la psicología como metafísica que, para responder a las preguntas sobre la realidad psíquica, sigue un método que considera esta realidad no como un mero objeto, sino más bien como un progreso que no es medible ni cuantificable.⁷⁹

Hay estudios que exponen las causas por las cuales la filosofía bergsoniana no fue comprendida ni bien recibida en este contexto español, con la excepción de unos pocos asiduos de los círculos institucionistas como Leopoldo Alas, Eduardo Benot y Miguel de Unamuno, que supieron ver en Bergson la valentía y la audacia de un pensamiento que se erigía por en-

⁷⁸ Como ya se ha mencionado aquí, se considera a Nicolás Salmerón el iniciador de la corriente positivista del krausismo. Sobre esta etapa del krausopositivismo se puede consultar Antonio Jiménez, *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, Ediciones Pedagógicas, 2002, pp. 112-130.

⁷⁹ Este tema ha sido ampliamente tratado por Camille Lacau Saint-Guily en «Henry Bergson et l'institutionnisme espagnol (1889-fin des années 1920): une refonte bergsonienne du nouveau paradigme psychopédagogique?». Disponible para consulta como recurso electrónico en: <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/ancien-et-nouveau-22-Lacau2.pdf>.

cima de la ortodoxia positivista.⁸⁰ Tendrán que pasar todavía unos años, con la llegada de la tercera promoción de la Institución Libre de Enseñanza a la que pertenecían Manuel García Morente y Juan Ramón Jiménez, para que se hiciera justicia a la filosofía de la inmanencia bergsoniana, que fue estimada como una propuesta enriquecedora, de esclarecimiento de la realidad y portadora de luz para las conciencias de aquellas mentes anticuadas, cautivas en la oscura caverna.

En su escrito «¿Una exposición Zuloaga?» de 1910, Ortega, al mismo tiempo que se pronuncia a favor de una exposición de cuadros de Zuloaga, exhorta al ministro de Instrucción Pública a promover el enriquecimiento de la vida cultural española organizando conferencias con grandes figuras, entre las que sugiere a Bergson y Croce.⁸¹ Igualmente es sabido que, a partir de 1910, Antonio Machado fue alumno del filósofo en el Collège de France, y que en 1916 el autor de *La evolución creadora* pronunció una conferencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid.⁸² En ese año Ortega afirma que el valor del pensamiento bergsoniano está en la poderosa anticipación del porvenir, que hace de él uno de los miembros de la «breve minoría avanzada de la humanidad».⁸³ Podríamos, por tanto, referirnos a un cierto bergsonismo incipiente en España, en tanto que una de las corrientes de pensamiento que introduce el institucionalismo.⁸⁴ Un año después, la Residencia de Estudiantes editó un libro que, además de la mencionada conferencia del filósofo francés, incluía un estudio introductorio sobre su filosofía a cargo de Manuel García Morente.⁸⁵

Sólo unas líneas sobre este último autor, del que ya habíamos tenido noticia por ser uno de los miembros de la tercera promoción de institucionalistas. De él sabemos que después de haber sido becado en 1906 por la Junta de Ampliación de Estudios para estudiar con los neokantianos en Marburgo⁸⁶ y hacer su tesis sobre la estética de Kant en 1912, fue catedrático de Ética en la Universidad de Madrid desde ese año, y posteriormente decano de la Facultad de Filosofía y Letras,

⁸⁰ Enrique Rivera de Ventosa ha realizado un interesante estudio comparado de las filosofías de Bergson y Unamuno. Véase Enrique Rivera de Ventosa «Henri Bergson y M. de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno*, año 1972, n.º 22, Universidad de Salamanca, 1972, pp. 99-125.

⁸¹ J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. I, Revista de Occidente, 1963, p. 140.

⁸² Sobre la Residencia de Estudiantes, véase Antonio Jiménez, *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, Ediciones Pedagógicas, 2002, pp. 162 y 166.

⁸³ J. Gracia, *José Ortega y Gasset*, Taurus, 2014, p. 213.

⁸⁴ En relación con el influjo de la filosofía bergsoniana en España sabemos que María Zambrano asiste, entre 1924 y 1926, a las clases de García Morente y comienza lecturas directas de Bergson (*Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia; Materia y memoria y La evolución creadora*), citado en M. Zambrano, *Obra completa*, vol. VI, Galaxia Gutenberg, 2014, p. 51.

⁸⁵ M. García Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917.

Es importante señalar que Juan Ramón Jiménez era, junto con Jiménez Fraud, el director de las publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Véase también Juan Ramón Jiménez, *Álbum*, biografía por F. Javier Blasco Pascual, iconografía por J. A. Expósito y «Calidoscopio juanramoniano» por A. Trapiello, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2009, p. 194.

Y también el catálogo de la exposición, *Juan Ramón Jiménez, premio Nobel 1956*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006, p. 529.

Sabemos que Juan Ramón Jiménez leyó a Bergson con 19 años y por lo tanto no sería descabellado pensar que conocía sus postulados filosóficos. Véase J. Ramón Jiménez, *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, Aguilar, México, 1962, p. 53.

⁸⁶ J. Gracia, *José Ortega y Gasset*, Taurus, 2014, p. 102.

así como promotor de la construcción de la nueva facultad en los terrenos de la Ciudad Universitaria, colaborando estrechamente con el arquitecto Agustín Aguirre. Además fue colaborador asiduo de *Revista de Occidente*⁸⁷ y traductor de varios autores, entre los que se cuentan Descartes, Kant, Brentano, Husserl, Worringer y el Spengler de *La decadencia de Occidente* en 1923.⁸⁸ Como Ortega, del que García Morente siempre se sintió discípulo a pesar de tener prácticamente la misma edad, orienta su pensamiento hacia la filosofía de la razón vital. En 1936, al final de su vida, tuvo una crisis espiritual que lo llevó al catolicismo y luego al sacerdocio.⁸⁹

En la mencionada introducción a la filosofía de Bergson, García Morente comenta, analiza y resume, al menos, cuatro obras: *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, *Materia y memoria*, *La evolución creadora* e *Introducción a la metafísica*. Además de un recorrido por toda la filosofía bergsoniana, en el libro publicado por la Residencia de Estudiantes, del que muy probablemente tuvo alguna noticia Gaya, nos encontramos con la crítica del filósofo francés a las teorías de la psicología experimental y la psicofísica, a las que considera meras reducciones de la realidad psíquica a la medición de sensaciones, mediante un lenguaje matemático que no puede dar cuenta de lo que sentimos íntimamente, pues, como añade García Morente, Bergson sostiene que el número no puede intervenir en el estudio de la conciencia porque se trata de un instrumento forjado para conocer lo extenso en el espacio, y si lo aplicamos a lo psíquico solidificamos, espacializamos y falseamos la conciencia misma. Según nos sigue diciendo García Morente, Bergson reacciona contra el empeño positivista que pretende explicar la realidad humana con las categorías de la física, pues el filósofo francés entiende que hay objetos cuyo conocimiento no puede ser científico, sino exclusivamente filosófico y, sin negar el valor de la ciencia, argumenta contra esa pretensión totalizadora que reduce la realidad a un único modo de ser, y el saber a una sola forma de pensar, porque, según insiste a lo largo de toda su obra, el modelo matemático no es competente para abordar el mundo de la vida. Entonces, la inteligencia, como facultad de los conceptos y órgano de la ciencia, continúa Bergson en palabras de García Morente, conoce lo comparable, lo divisible, y se adapta a la inmovilidad, pero no puede conocer la conciencia, que es movilidad, continuidad y duración. En cambio, el conocimiento de nosotros mismos, añade, no puede ser más que intuitivo. Por tanto, Bergson considera que además de un conocimiento por conceptos hay un conocimiento por intuición,⁹⁰ que es también la actividad psíquica de la inspiración del artista. Ahora bien, la intuición no se detiene únicamente en lo particular, sino que se extiende al problema de la libertad y de la vida. García Morente interpreta la filosofía bergsoniana como un formidable ejercicio de superación, tanto del realismo como del idealismo, que logra la formulación más completa porque, al poner la inteligencia al servicio de la intuición, consigue armonizar la ciencia con el arte y la vida con la teoría. Sin embargo, a veces tenemos la impresión de que en la filosofía del francés aflora un

⁸⁷ Entre sus colaboraciones queremos destacar su reseña de «Las dos fuentes de la moral y la religión de Bergson» en *Revista de Occidente*, n.º CXI, septiembre de 1932, pp. 270-284, y sus «Ensayos sobre el progreso» publicados a lo largo del año 1932 en *Revista de Occidente*, n.º 103, 104 y 105.

⁸⁸ O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, traducido del alemán por Manuel G. Morente, Madrid, Espasa Calpe, 1927.

⁸⁹ J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, tomo II, Ariel, 2001, pp. 1434-1435.

⁹⁰ Una caracterización detallada del término intuición se puede consultar en Pedro Chacón Fuertes, *Bergson o el tiempo del espíritu*, Madrid, Editorial Cincel, 1988, pp. 113-115 y 126-128.

dualismo de dos realidades radicalmente opuestas que son la vida, por una parte, y la materia, por otra. A su vez, el aliento o movimiento vital se escinde en dos direcciones opuestas: una es la inteligencia que, perdiendo su energía de penetración, se abre en extensión y se adapta a la materia, a las relaciones, a lo general; y la otra, el instinto que se dirige hacia lo singular y penetra en el interior de las cosas. Si la inteligencia fabrica instrumentos artificiales con la materia, el instinto, en cambio, utiliza los órganos del cuerpo vivo. Este pensamiento, que en un principio nos puede parecer dicotómico, como dice García Morente, se resuelve en la noción de «vida» y de intuición, que sería algo así como un instinto consciente que tiene un valor infinitamente superior al conocimiento fragmentario del intelecto, porque, según afirma Bergson, se puede ir desde la intuición a la inteligencia, pero no de la inteligencia a la intuición.⁹¹

Otro de los elementos clave de la filosofía bergsoniana es el *élan vital* o aliento vital.⁹² Se trata de una corriente inmensa de vida que atraviesa el mundo material y viene a culminar en el hombre, que es la prolongación terminal, la suprema expresión de esa vida que la evolución creadora eleva a forma como conciencia libre. Se podría decir que estamos ante una teoría de la evolución emergente en la que tanto el aliento vital como la libertad escapan a los métodos de la inteligencia discursiva y son indefinibles, por lo que únicamente pueden ser intuitivos. Entonces ¿qué es la intuición? Bergson retomó las teorías de la *simpatía* para aplicarlas al conocimiento y hacer de la simpatía una noción filosófica general.⁹³ Es más, nos hemos encontrado con este término en su caracterización de la intuición, de la que Bergson dice que es «la *simpatía* por medio de la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y, por consiguiente, de inexpresable».⁹⁴

De la intuición del yo se deduce la memoria, que es la conciencia misma, cuya esencia es la duración. Como dice García Morente, «la conciencia prolonga el pasado en el presente; no es algo que ha sido, sino algo que está siendo, un flujo constante en donde no hay modo de distinguir trozos y partes exteriores, a no ser que, congelando el río, cese de correr y se quiebre el hielo en trozos separados».⁹⁵ De un modo análogo la evolución del ser vivo implica una memoria orgánica que se conserva a través de la escala filogenética, trazando toda una historia de la vida que parte de la génesis de las especies y su transformación gradual. Por tanto, la memoria que caracteriza la conciencia humana es un indicio de la existencia del espíritu, porque el espíritu, dice Bergson, es la superación de la materia por la memoria. Otro aspecto interesantísimo de la filosofía de Bergson, apunta Manuel García Morente, es la noción de *duración*, desde donde se divisa una doble significación de la palabra tiempo. Porque hay un concepto de tiempo que caracteriza al pensamiento moderno, en tanto que medio vacío homogéneo en donde la duración y el movimiento se inscriben. Este es el tiempo del que hablamos en general, el tiempo matemático fundado en la idea de número, una idea, como sabemos, construida no sobre el tiempo, sino sobre el espacio. Este tiempo del calendario, que es también el de la me-

⁹¹ M. García Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, ed. cit., pp. 40-51.

⁹² *Ibid.*, pp. 41, 54, 116 y 121.

⁹³ É. Souriau, *Diccionario de Estética*, Akal, 2010, p. 995.

⁹⁴ Se trata de un fragmento de *El pensamiento y lo moviente*, citado en G. Muñoz-Alonso López, *Henri Bergson*, Ediciones del Orto, 1996, p. 85 (las cursivas son de Bergson).

⁹⁵ M. García Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, ed. cit., p. 86.

cánica y el de la física, es un concepto abstracto, un lugar que sirve de receptáculo y de marco para la duración real, pero que no es más que un mero rastro inmóvil del movimiento, como si fuera un molde que espera llenarse de sucesos y de realidades. En cambio, cuando pensamos el tiempo como duración pura, lo intuimos directamente en nuestra conciencia inmediata como un fluir continuo, como una penetración indivisible de nuestro pasado en nuestro presente. De este modo, cuando rompemos la cáscara que envuelve la conciencia y penetramos directamente en ella, afirma Bergson, nos encontramos con la duración pura, una multiplicidad indivisa y cualitativa, irreductible al número y la medición.⁹⁶

Sin embargo, en su reseña de *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, publicada en 1932 en *Revista de Occidente*, apenas quedará rastro del entusiasmo que encontráramos en su exégesis de la filosofía de Bergson, de 1917, pues Manuel García Morente, ya decano de la Facultad de Filosofía, no escatima consideraciones críticas ni reproches a Bergson, como leemos, a modo de resumen, en el párrafo final de su reseña:

«Bergson, en sus anteriores obras, se hallaba, por decirlo así, en su elemento; buceaba en la conciencia, en el alma, en la memoria, en la vida, esto es, en sí mismo. Pero ahora, al enfrentarse con la moral y la religión, es decir, con «cosas», ha olvidado el pequeño detalle de que la moral y la religión son, en efecto, «cosas», es decir, algo más que estados de conciencia, algo más que funciones psíquicas o biológicas. La consecuencia era inevitable: todo el libro resbala junto al problema sin tocarlo en realidad ni una vez siquiera».⁹⁷

Ignoramos si esta opinión poco favorable sobre la obra tardía del filósofo francés influyó para que no encontremos este libro traducido al castellano hasta 1946, año en el que fue editado, pero no en España, sino en Argentina, con una introducción del filósofo exiliado José Ferrater Mora.⁹⁸ Lo cierto es que, como se ha dicho, la filosofía de Bergson marca el paso del pensamiento del siglo XIX al del siglo XX, y todavía hoy sigue siendo de gran interés, pues no ha dejado de editarse ni de ser estudiada, entre otros por Gilles Deleuze, quien ha escrito ensayos sobresalientes sobre la obra bergsoniana. Así pues, entendemos que su filosofía de la inmanencia puede ser una de las vías hermenéuticas idóneas para comprender la meditación de la pintura de Ramón Gaya, pues, como veremos a continuación, hay evidencias no sólo de que el pintor conocía las ideas del filósofo francés, sino de que calaron profundamente en su obra y en su vida.

6. El sentimiento de la pintura

Al asomarnos a este clima intelectual en el que Gaya inicia su andadura como artista, y al examinar sus fuentes de inspiración más directas, encontramos que el vitalismo en sus distintas facetas es la corriente que determina su ideario existencial y el criterio de selección en sus pre-

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 82-85.

⁹⁷ M. García Morente, «Las dos fuentes de la moral y la religión», *Revista de Occidente*, Año X, n.º CXI, p. 284.

⁹⁸ H. Bergson, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, introducción de José Ferrater Mora, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1946.

En este estudio seguiremos la edición H. Bergson, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, introducción de John M. Oesterreicher, México, Editorial Porrúa, 1997.

ferencias literarias y artísticas. Un vitalismo que no es unívoco, sino que bebe en las fuentes de la filosofía de Nietzsche, por una parte, y de la filosofía de Bergson por otra, y cuyo influjo germinal lo encontramos en la noción de «vida», que también es crucial en la estética de Krause y del krausoinstitucionismo. Estas coordenadas de las que partimos nos ayudarán a explorar los fundamentos teóricos que subyacen a los juicios estéticos del pintor, y a dilucidar cuáles eran sus motivaciones y su relación con las sensibilidades y corrientes del momento.

Gracias a la labor recopiladora y editora de Isabel Verdejo y del hispanista recientemente desaparecido Nigel Dennis, así como al compromiso admirable de la editorial Pre-Textos en la divulgación de la obra de Ramón Gaya, ha llegado hasta nosotros la *Obra completa* y la edición de la correspondencia con sus amigos⁹⁹ que, junto a un legado estimado en más de cuatro mil obras, entre óleos, acuarelas, guaches, dibujos y viñetas –una significativa parte de ellas expuestas y conservadas principalmente en el Museo Ramón Gaya de Murcia–, conforman la totalidad del corpus que nos ha dejado nuestro autor. De sus escritos, que incluyen una obra poética notable, de la que destacaremos sus sonetos dedicados a la pintura,¹⁰⁰ exploraremos en esta investigación las anotaciones biográficas en su *Diario de un pintor*, junto con su amplia correspondencia, artículos, reseñas y anotaciones. Pero sobre todo estudiaremos los tres textos ensayísticos que el pintor consideraba más firmes y a los que nos vamos a referir a lo largo de este estudio: estamos hablando de *El sentimiento de la pintura* (1959), *Velázquez, pájaro solitario* (1967) y *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)* (1996), publicados a lo largo de su vida.

A pesar de que los primeros escritos de Ramón Gaya aparecen publicados en un momento muy temprano de su vida, en la revista *Verso y prosa*, fundada en Murcia en los años veinte del pasado siglo por José Ballester, Juan Guerrero Ruiz y Jorge Guillén, nuestro autor se definía a sí mismo, más que como un escritor, como «un pintor que escribe»,¹⁰¹ con lo que Gaya quería señalar que su principal actividad como creador se plasmaba en la pintura, y la escritura tenía una función, si no secundaria, sí complementaria y principalmente meditativa. En 1934, con el texto «La bondad y Velázquez», publicado en la revista *Luz*, dirigida por Corpus Barga,¹⁰² y «Velázquez desmedido. (Epistolario)» de 1935¹⁰³ inicia una serie de escritos con reflexiones en torno a la pintura y al arte en general, entre los que abundan los ensayos

⁹⁹ La edición del libro de Ramón Gaya, *Cartas a sus amigos* se encuentra todavía en preparación en el momento de la entrega de esta tesis.

¹⁰⁰ GAYA 2010, pp. 629-637.

¹⁰¹ Gaya hace referencia a sus escritos: «Bueno, siempre me he considerado un pintor que escribe, eso es todo. No soy un pintor que pone colores sobre una tela y nada más, sino que eso quiero explicármelo, explicármelo a mí mismo sobre todo. Además, no creo en esas divisiones de oficio». Asimismo: «Cuando escribo, podríamos decir que lo que hago es confesarme a mí mismo, aclararme cosas, no pretendo contagiar con mis ideas a los demás, o ganar prosélitos». Véase GAYA 2007, pp. 31 y 384.

¹⁰² R. Gaya, «La bondad y Velázquez (Diario de un pintor)», *Luz*, 1 de agosto de 1934, p. 12.

Nuestro autor dice en una entrevista: «En ese momento sucedieron algunas cosas importantes en mi vida: acababa de casarme; había conseguido el segundo premio –en mi primera aparición en Madrid– en los Concursos Nacionales que la República creara para contrarrestar las horribles y académicas Exposiciones Nacionales y los tremendos Salones de Otoño; empezaba a publicar mis primeros artículos en *Luz*, que dirigía por aquel entonces Corpus Barga...». Véase GAYA 2007, pp. 25-26.

¹⁰³ R. Gaya, «Velázquez desmedido. (Epistolario)», *P.A.N.* Madrid, n.º 7, 1935, pp. 140-141.

dedicados a la obra de otros pintores. De estos textos es preciso destacar su batalla en favor de Velázquez, como es también el caso del «Homenaje a Velázquez», publicado en 1945 en la revista mexicana *El Hijo Pródigo*.¹⁰⁴ Una batalla que culminará dos décadas después con la publicación del extraordinario y originalísimo libro *Velázquez, pájaro solitario*.¹⁰⁵ En todos estos textos de corte ensayístico en torno al arte, que complementan la obra pictórica gayesca a lo largo de toda su trayectoria vital, se puede apreciar la intensidad elocuente y la originalidad de un pensamiento suscitado por intuiciones inesperadas, iluminaciones y presentimientos llenos de agudeza, en un tono a veces lírico, otras directo y otras incisivo. Son textos elaborados con precisión, claridad y hondura, guiados por el deseo que tiene todo artista de dilucidar la naturaleza de su propio impulso pictórico y del influjo que otras creaciones han ejercido en su obra y en las de otros creadores. En sus escritos Gaya hace apreciaciones y observaciones con el objeto principal de exponer y exponerse a sí mismo sus propias convicciones en torno a la pintura y al fenómeno de la creación artística en general. Unas ideas firmes acentuadas en algunas expresiones mediante subrayados en cursiva o puntos suspensivos, con una prosa escrita en un lenguaje cotidiano, carente de formalismos. Unas veces se sirve de paradojas para apoyar sus intuiciones y aseveraciones, otras prefiere discurrir señalando contrastes, y otras, sencillamente, recurriendo al discurso negativo para tensar sus argumentos y darles un mayor relieve. En su obra escrita se aprecia una dicotomía conceptual expresada mediante pares de opuestos enfrentados, característica que iremos analizando a lo largo de este estudio.

Trataremos en primer lugar de *El sentimiento de la pintura*, escrito en Venecia en 1959 y publicado en 1960, primero traducido al italiano por Leonardo Cammarano en la editorial romana De Luca Editore, y después en España en la editorial Arión. Es preciso señalar que se trata de un texto fundamental para iniciar esta aproximación a la obra de Gaya, aunque la expresión gayesca de «sentimiento de la pintura» la encontráramos ya en el *Diario de un pintor*, en una de las entradas fechadas el 2 de julio de 1952 en Venecia, en la que dice:

«Creo en la pintura, en la sustancia y el... *sentimiento* de la pintura, de una pintura sola y única, vívida, siempre impertérrita; y creo en... su *paso*, en su ir, subterráneamente, pasando».¹⁰⁶

Al leer estas palabras con las que Ramón Gaya apela a la creencia y a la fe para referirse a la sustancia y el sentimiento de la pintura, nos parece que estamos ante el testimonio de un creyente. Por otra parte, y en contraste con este lenguaje casi religioso que utiliza Gaya, hay que advertir que en el texto del que vamos a tratar, *El sentimiento de la pintura*, no hallaremos observaciones técnicas en torno al oficio de pintor ni una elaboración teórica con la jerga propia del especialista, sino las confesiones de un hombre, en un tono de marcado cariz poético, cuya pasión dominante es seguir los pasos de la pintura.

En una primera lectura llama la atención la voz en primera persona, el tono persuasivo y convincente de aquel que se limita a enunciar una evidencia que no es puesta en tela de juicio, porque, como hemos visto, Gaya dice que está fundada en una fe, en una certeza. En

¹⁰⁴ R. Gaya, «Homenaje a Velázquez», *El Hijo Pródigo*, III, n.º 19, México, 15 de octubre de 1945, pp. 9-13.

¹⁰⁵ R. Gaya, *Velázquez, pájaro solitario*, RM, Barcelona, 1969. [2ª edición publicada en Trieste, Madrid, 1984].

¹⁰⁶ GAYA 2010, p. 402 (las cursivas son de Gaya).

este interesante texto, el pintor se presenta como testigo principal de una epifanía, que es su recurso para introducir el relato de una visión a modo de alegoría, con el que Gaya expresa sus iluminaciones, que él llama «sospechas»,¹⁰⁷ en torno al nacimiento de la pintura, su génesis, su parentesco con el agua y el origen natural de las artes.¹⁰⁸ Al hilo de la lectura del libro se podría afirmar que en ese viaje a Venecia, Gaya culmina una fase de maduración de su pensamiento que cierra una larga etapa de su exilio que no acabará hasta su regreso a España en 1960.

El tema central de *El sentimiento de la pintura* es el relato de sus impresiones en su encuentro con las obras de los maestros venecianos, cuando regresa a Europa por primera vez desde que dejó España al terminar la guerra civil. Sobre sus estancias en Venecia, Gaya ha dejado anotaciones en el *Diario de un pintor*¹⁰⁹ de su primer viaje en 1952, en compañía de Juan Gil-Albert, Concha Albornoz y Clara James¹¹⁰, así como de su segundo viaje en 1953¹¹¹ y de sus escapadas a la ciudad desde Roma, a partir de 1956. Estas anotaciones completan el relato y las meditaciones que leemos en *El sentimiento de la pintura*.

En el libro que comentamos, nuestro autor, ahora atento viajero, nos confiesa, un poco antes de llegar a Venecia, todavía en el tren, su presentimiento de que la totalidad de su persona está en juego porque intuye que va a vivir algo excepcional, un verdadero acontecimiento en su vida. Conociendo su biografía y su condición de desterrado, esta experiencia quizá tiene que ver no sólo con una transferencia afectiva del paisaje por el hecho de regresar y de respirar un aire semejante al de su tierra natal, sino también con la intensificación de sus expectativas ante la proximidad de la pintura europea, precisamente porque este momento único venía a ser lo más parecido al final de su exilio. A su llegada Gaya está rendido ante el descubrimiento de la hermosura clara de Venecia,¹¹² que encontraba muy alejada del estereotipo de joya pintoresca que se veía en las postales. Él, que sabe como pocos apreciar la conjunción de la belleza natural con el paisaje urbano, nos hace partícipes con su escritura intuitiva y lírica de su sensibilidad para apreciar el pulso y el color de la ciudad. Sin embargo, su fascinación no es como la que

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁸ El primer cuadro de Gaya que hace referencia al nacimiento de la pintura está fechado en 1958. Aquí vemos el torso de una mujer en un baño o una alberca situada en un interior, casi en la penumbra. La mujer parece dirigirse hacia unas escaleras que ascienden hacia la luz de lo que imaginamos es la zona luminosa del aire libre, del exterior. Se trata de un gouache titulado *El nacimiento de la pintura*.

¹⁰⁹ Volvemos a leer esta anotación de su diario ya referida aquí en la que Gaya registra su llegada a Venecia: «Hace dos o tres días que estoy aquí, en Venecia, y no he podido, no he sabido anotar nada en esta especie de diario que... no lo es. Me encuentro, desde luego, demasiado alterado, excitado, y como anonadado, medio vencido. Es, sencillamente, la... realidad, esa *excesividad* que hay siempre en la realidad, lo que me hunde y me exalta sin remedio». Véase GAYA 2010, p. 400.

Igualmente nos han llegado noticias de su llegada a la ciudad por su correspondencia con Tomás Segovia. Véase GAYA 1993, pp. 25-38.

Además existe un álbum perteneciente a la colección particular de Andrés Trapiello que es un cuaderno de 22 hojas con 20 dibujos a lápiz, algunos de ellos firmados y fechados en 1953, que ilustran el momento de su llegada a la ciudad italiana en el segundo viaje desde París a Venecia de enero a abril de 1953. Inscrito a tinta de su mano «Venezia» en la cubierta. 13,5 x 22 cm y con el número 35 del catálogo de la exposición *Ramón Gaya. Los Exilios (1939-1959) México, Italia y Francia*, Galería Guillermo de Ossa, 2010.

¹¹⁰ Clara James era una alumna y luego amiga de Concha Albornoz que sirvió de guía a Gaya y sus amigos por Italia.

¹¹¹ GAYA 2010, pp. 429 y ss.

¹¹² *Ibid.*, p. 30.

podría sentir un visitante cualquiera de los que hacen turismo en Venecia. La de Gaya es, según él mismo admite, la de alguien que llega a esta ciudad sencillamente para tocarla como si fuera un nido, como si fuera un principio maternal.¹¹³

Al contemplarla por primera vez, se siente por una parte hechizado y por otra escandalizado ante esa realidad esplendorosa, descarada, atrevida y saludable que le atropella. Esa temperatura anímica que le resulta excesiva le pone en guardia frente a una belleza que se le antoja abusiva y de origen confuso. Su primera reacción es la de juzgarla con distancia y frialdad, sacando unas conclusiones que él cree precipitadas y más propias de un enfoque erudito y analítico que de su sentir de pintor.¹¹⁴ De este modo, Gaya cae en la cuenta de que se ha dejado llevar por una actitud juzgadora, y se la reprocha a sí mismo como una debilidad, por permitirse adoptar esa mirada escudriñadora y fría que precisamente él censura en la crítica y la historia del arte, donde el arte y la vida son dos cosas separadas.¹¹⁵

El pintor despierta de ese encantamiento al comprender que Venecia no era una mera lámina de arquitectura, ni un objeto de museo, sino un ser vivo capaz de enamorar al que la habita. Entonces, si Venecia es toda ella una obra de arte y al mismo tiempo está viva y es real, dice Gaya, el arte no es tanto una visión directa de la realidad, como propone Bergson, sino realidad él mismo y, por lo tanto, no se puede separar de la vida, ni es legítimo distanciarnos de él para contemplarlo. Al decirnos que el arte forma parte de la vida y no está separado de ella, Gaya nos está proponiendo una reflexión en torno a la ambigüedad del arte, que en un sentido es real y en otro ficción; en un sentido dice la verdad y en otro miente. Una ambigüedad que es superada por la obra de *creación*, a diferencia del «arte artístico», que, según afirma el pintor, sí está separado de la vida:

«El arte no es otra cosa, no puede ser otra cosa que vida, carne viva, aunque, claro, no sea nunca *mundo*. Pero al entrecerse –por parte de los más listos– que el arte no es mundo, se pensó que tampoco podía ser vida, sino... ARTE, arte artístico, ensoberbecido, es decir, algo separado, artificial, abstracto, y se llegó con facilidad a ese ahogo del arte por el arte».¹¹⁶

Dilucidar esta distinción que hace Gaya, a lo largo de toda su obra escrita, entre el «arte artístico» y el «arte de creación» o «arte grande», será, como hemos apuntado ya, uno de los objetivos de este estudio. ¿A qué se refiere el pintor con esta expresión tan peculiar que aparece en sus escritos desde, al menos, 1937, en «Carta a un Juan»?¹¹⁷ A simple vista puede parecernos un tanto tautológica, además de redundante. Más adelante volveremos sobre esta noción tan propia del pensamiento de Gaya, a la que dedicaremos todo un capítulo.

Encontramos a lo largo del texto que el pintor dialoga con Malraux, Bergson, Ortega y Valéry, a los que interpela más bien como un pretexto para avanzar en su meditación con un tono sincero y directo que nos recuerda al que solía emplear Juan Ramón Jiménez en sus comenta-

¹¹³ *Ibid.*, p. 35.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 31-32.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 32-33.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 745: «Primeramente, esos que citan las catedrales góticas como ejemplo de arte colectivo, deberían saber que la arquitectura no es *arte total*, sino un oficio bello, un oficio artístico».

rios críticos. También salen a relucir otros nombres como Burckhardt, Winckelmann, Ruskin o Pater, grandes representantes para Gaya del pensamiento estético a los que, sin embargo, el pintor niega la competencia para *comprender* una obra, porque, según nos dice:

«Cuando el crítico, por ejemplo, se planta delante de una obra, no lo hace como hombre –con su compuesto natural de ignorancia y saber–, sino como *perito*; deja, pues, automáticamente, de ser *alguien*, para convertirse en *algo* y, a partir de ese momento, todo lo que sucede no sucede ya dentro de un espacio vivo y entre seres vivos, sino entre *cosas*, entre simples cosas inanimadas. ¿Qué puede, pues, importarnos, que tales cultivadores se llamen Burckhardt, o Winckelmann, o Ruskin, o Pater, autores, sin duda, eminentes, si todo aquello que nos digan será siempre el fruto de una relación, no ya equivocada –eso no sería tan grave–, sino de una relación que no ha tenido lugar, que no se ha efectuado, que *no ha sido*?». ¹¹⁸

El pintor procede de un modo que podríamos considerar bergsoniano al sostener que la contemplación de una obra queda interrumpida cuando se realiza un análisis o una investigación, porque si la obra se convierte en una «cosa» inerte, entonces se rompe la relación esencial entre la obra y el contemplador.¹¹⁹ Este es precisamente para Gaya el problema de la crítica, que no puede acercarse a una obra con naturalidad, porque se lo impide todo un aparato conceptual que empaña la contemplación. La actitud policial, distante y analítica¹²⁰ del crítico es a su juicio una interferencia que distorsiona la comunicación con la obra porque, al despojarse de todo sentimiento y vestirse con teorías, destruye la inocencia que es para nuestro autor el último reducto de la sabiduría primera, a la que también llama «voz de origen»:

«El hombre moderno ha envejecido tanto que apenas si *recuerda* algunos trazos de su ser original y le es muy difícil reconocer y escuchar esa voz rica de la ignorancia y, sin embargo, hoy sabemos que es *indispensable* para él, pues sólo será un hombre vivo, es decir, actual, en la medida que pueda y sepa obedecer, ser fiel a esa voz de origen». ¹²¹

El olvido del hombre moderno de esta voz de origen es, según nuestro autor, el síntoma del envejecimiento de una civilización que se debilita y decae. Con la noción «voz de origen» Gaya alude a un saber instintivo y primitivo que, según él, origina un modo de mirar el arte y también la vida con una actitud atenta, crucial para revitalizar espiritualmente al ser humano.

Uno de los momentos de mayor densidad del texto lo encontramos en una de sus visitas al Museo Correr, donde, al contemplar el cuadro de *Las cortesanas*, él, que lo había visto antes

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 33 (las cursivas son de Gaya).

¹¹⁹ Ortega describe así la tarea del crítico: «El método para lograrlo [encontrar la significación precisa y única de un cuadro] es arrancar enérgicamente el cuadro de las indecisas regiones donde suele dejarse flotar la obra de arte y tomarlo según lo que auténticamente es, a saber, como un fósil donde quedó mineralizado, convertido en mera e inerte «cosa», un trozo de la vida de un hombre». Véase J. Ortega y Gasset, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Revista de Occidente, 1950, p. 22.

¹²⁰ Es preciso mencionar aquí la misma idea formulada por Unamuno: «La razón es una fuerza analítica, esto es, disolvente». Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 191.

¹²¹ GAYA 2010, p. 34.

en una reproducción cuando pintó su *Homenaje a Carpaccio (con dos granadas)* [fig. 11],¹²² queda muy impresionado ante el original:

«En *Las cortesanas* de Carpaccio había percibido un vigoroso centro palpitante, algo que fue llevado allí, fijado allí sobre aquella pequeña tabla, con unos pobres medios pictóricos, pero que habían resultado suficientes; percibía un palpar válido, sumamente válido y, me atreveré a decir, como sin mérito; reconocía en esta tabla, pues, una obra legítima, hija legítima de un saber vital que se ignora a sí mismo, de un saber ignorante, de un saber sin ciencia. Me atraía, por otra parte, el milagro de su primitivismo y su modernidad fundidos en un tiempo único, en un tiempo completo, que le dan a esa pintura una robustez perenne, presente».¹²³

El 2 de julio de 1952, Gaya anota en el *Diario de un pintor*:

«Veo, por fin, en el Museo Correr, *Las cortesanas*, de Carpaccio. ¡Qué cuadro tan misterioso! Lo que me atrae, sobre todo, en él, es su primitivismo y su modernidad fundidos en un tiempo único, en un tiempo... *completo* [...] *Las cortesanas* es un cuadro final, un cuadro que termina, no una época, sino que termina una... *sordera*, un estado de sordera de la pintura, y empieza, entonces, a oír de nuevo —la pintura había oído ya con anterioridad—, a oír la vida, la musicalidad de la vida».¹²⁴

Gaya ha reconocido el sentir poético de Carpaccio que se manifiesta en su palpar de autenticidad originado por un saber «que se ignora a sí mismo», o «sabiduría primera», que parece tener que ver con esa «voz de origen» a la que ya se ha aludido y que en esta cita el pintor llama «musicalidad de la vida». Como si Gaya pensara en la visión primera de los ojos de la infancia, o, sencillamente, en lo espontáneo e inconsciente, en tanto que fuente de sabiduría instintiva. Su otro descubrimiento tiene que ver con la temporalidad de la pintura, una temporalidad propia de la obra, que consiste en un fundirse lo primitivo y lo moderno como si fuera un tiempo completo. Si seguimos explorando su meditación en torno al significado que tiene para él el encuentro con lo que llama el «arte grande», leemos que el pintor no considera que la pintura sea para él un fin en sí misma, sino sólo un medio, sólo un tránsito.¹²⁵ Esta es la premisa desde la que Gaya establece sus divergencias con André Malraux, al que discute su opinión sobre lo que significa ser pintor, pues para nuestro autor no implica únicamente gustar de lo pictórico por un hábito del privilegiado miembro de una élite, que ha tenido una educación cultivada y pródiga en visitas a museos, sino que para él radica en una forma de amar, antes que la misma pintura, los paisajes y las figuras reales, según dice Gaya apoyándose en Bergson.¹²⁶ En estas líneas podemos comprobar que nuestro autor no sólo conocía el pensamiento estético de Bergson, sino que comparte con él el planteamiento fundamental de su estética para afirmar, contra Malraux, su referente polémico, que el impulso pictórico renacentista que inaugura Giotto no

¹²² Llama la atención que Gaya pintara en México, en 1951, poco tiempo antes de su viaje a Europa, el *Homenaje a Carpaccio con dos granadas*, en el que vemos la lámina que reproduce precisamente este cuadro cuya contemplación en Venecia suscita en él estas meditaciones.

¹²³ *Ibid.*, pp. 36-37.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 401-402.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 44.

tiene su origen en la influencia de su maestro, Cimabue, sino en algo que es anterior: el *sentimiento de la pintura* que se despierta cuando el pintor se descubre inmerso en la totalidad misteriosa de la naturaleza.¹²⁷ Malraux es para Gaya un representante típico del ideario moderno que supedita el impulso creativo a una cierta competitividad entre pintores.¹²⁸ En opinión de nuestro autor, este sería el modo de legitimar el relato lineal del historicismo, que mueve las piezas en el tablero plano de ese juego singular que Gaya llama «artístico»:

«Se organiza de este modo el gran *tablero plano* del *juego artístico*, en donde sus jugadores –los artistas– compiten no se sabe en nombre de qué, quizá en nombre tan sólo –como piensa Valéry– de la capacidad personal. Es cierto que en nuestros días el arte ha venido a parar, cuando mucho, en esa especie de competencia o justa meritatoria, pero que haya venido a *caer* en eso no quiere decir que consista, precisamente, en eso».¹²⁹

Aquí volvemos a toparnos con el término «artístico», con el cariz tan particular de los textos de Gaya que nos proponemos desentrañar. En este fragmento el pintor le reprocha a Valéry que entienda el arte como mero juego o mera actividad competitiva de exhibición de facultades. Un fenómeno descrito en *La deshumanización del arte* por Ortega, del que Gaya comenta lo siguiente:

«Ortega, receloso como un campesino, en su ensayo *La deshumanización del arte*, sólo se aventurará a registrar *un fenómeno* y, si acaso, a *conversar* con dicho fenómeno, pero no identifica lo que *sucede* en el arte con lo que *es* el arte».¹³⁰

La distinción gayesca entre lo que «sucede» en el arte, por una parte, y el «ser» del arte, por otra, parece que pone de manifiesto un gran malentendido. Desde el enfoque de nuestro autor, lo que sucede en el mundo del arte no es el arte propiamente, y esta identificación de lo que

¹²⁷ *Ibid.*, p. 45.

¹²⁸ La cita textual de Malraux es: «... d'après les biographies véridiques, ce ne sont pas les moutons qui donnent aux Giotto l'amour de la peinture, ce sont précisément les tableaux de Cimabue. Ce qui fait l'artiste, c'est d'avoir été dans l'adolescence plus profondément atteint par la découverte des oeuvres d'art que par celle des choses qu'elles représentent» [Según biografías fidedignas no son las ovejas las que originan el amor por la pintura de Giotto, sino precisamente los cuadros de Cimabue. Lo que hace a un artista es el haber sido profundamente herido en su adolescencia por las obras de arte y no por las cosas que estas representan]. Véase A. Malraux, *La Création Artistique*, Albert Skira Éditeur, 1948, p. 117.

Gaya considera que a esta reflexión de Malraux subyace el supuesto de que el arte tiene más que ver con la cultura que con la naturaleza. Y ciertamente es lo que está sugiriendo Malraux, a quien le parece revelador que ninguna memoria de gran artista conserve el recuerdo de una vocación nacida de algo que no sea la emoción sentida ante una obra: representación teatral, lectura de un poema o de una novela para los escritores; audición para los músicos; contemplación de un cuadro para los pintores.

¹²⁹ *Op. cit.*, pp. 44-45.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 45 (las cursivas son de Gaya).

sucede en el arte con lo que ciertamente es constituye el punto de vista del academicismo que no ha comprendido que Giotto lo que desea realmente es huir de ese estilo bizantino que constriñe toda la obra de Cimabue. Así es para Gaya como Giotto escapa del estilo hacia una respiración vital, como leemos en este fragmento:

«Giotto huye de lo bizantino, del arte bizantino, del estilo bizantino, y no, como parece suponer Malraux, en busca de otro arte, otro estilo, otro bizantinismo diferente, sino hacia una respiración vital, hacia un no-estilo, hacia un no-arte, es decir, hacia la creación real y verdadera. Giotto no viene a sustituir un arte por otro, sino a *romper con el arte*; viene a señalar un cauce natural».¹³¹

Llama la atención esa rotunda exigencia gayesca de romper con el arte por medio de la negación del estilo, al que contrapone un no-estilo, que tiene que ver con lo que él llama el «cauce natural». Negación del estilo y también negación del arte mismo con el vocablo *no-arte*. Aquí Gaya parece sugerirnos que es necesario romper con las convenciones de las academias y de las escuelas encerradas en unos límites que impiden la naturalidad a la que alude el pintor. De este modo los grandes creadores como Van Eyck, Tiziano, Velázquez, Rembrandt, según nuestro autor, parten de un principio que Gaya denomina «pobreza original inagotable». Permanecen en un origen desnudo, sin la vestimenta del estilo, lo cual hace de ellos, no fundadores de una escuela, sino superadores de lo que nuestro autor denomina «la trampa del estilo»,¹³² otra de las nociones gayescas que trataremos de esclarecer en este trabajo.

Toda esta meditación que Gaya comparte con nosotros desde su llegada a Venecia ha sido suscitada por la contemplación del cuadro de Carpaccio. A partir de esta, el pintor nos desvela lo que le perturba. Pero en el momento en que unas palomas acuden al barandal con un aire asombrosamente parecido a las del cuadro de *Las cortesanas*, Gaya comprende que esta extraordinaria semejanza revela la hermandad de lo vivo y lo pintado. Carpaccio ha sacado a la luz esta relación fundamental con su pintura.¹³³ Y es precisamente en el momento de percibir esta hermandad entre el arte y la vida cuando Gaya tiene la sensación de que se abre ante él un nuevo horizonte, como si la naturaleza le mostrara la entrada secreta a otra dimensión donde es posible ser acogido por la realidad y fundirse con ella:

«Si fuese decididamente escritor creo que podría y debería sacar partido de esa semejanza casual, de esa oportuna hermandad entre lo vivo y lo pintado, pero sólo diré que sentí una oscura sensación de sosiego, de plenitud, como cuando la vida, la naturaleza viva, nos hace partícipes de uno de sus innumerables secretos sin necesidad de revelárnoslo; es ése, posiblemente, el instante de nuestra relación más profunda con la realidad, cuando conseguimos no ya entender la realidad –pues ello, aunque difícil, sería apenas nada–, sino *serla*, ser realidad. Ahora veía, arrancando de un solo manantial primero, dos brazos de agua grandes: uno, el del sentimiento; otro, el de la expresividad. Giotto abre, sin duda, el cauce expresivo, mientras que Carpaccio parece abrir el de un sentir inmóvil, interior, silencioso».¹³⁴

¹³¹ *Ibid.*, p. 46 (las cursivas son de Gaya).

¹³² *Ibid.*, p. 46.

¹³³ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 38 (las cursivas son de Gaya).

Merece la pena esta larga cita para apreciar la elocuencia poética con la que Gaya nos relata su sensación de plenitud y la certidumbre de haber sido testigo de la manifestación de algo misterioso, de un secreto oculto de la propia naturaleza viva, o lo que es igual: del secreto decisivo para la vida, que es pertenecer a la realidad, ser ella. En la visión de Gaya aparecen dos brazos de agua grandes brotando de un manantial inmenso: uno es el del sentimiento y el otro el de la expresividad. El primero, el del sentir inmóvil, interior y silencioso de la pintura, como dice nuestro autor, es el seguido por Carpaccio; el otro cauce, el de la expresión, es el que sigue Giotto. Nuestro autor repara en que estos dos cauces no han sido separados, distinguidos ni tampoco percibidos jamás por los críticos ni por los historiadores del arte. Por esta razón, él considera que la crítica es incapaz de intervenir en lo vivo, como sucede igualmente en el caso de la historiografía aplicada sobre una materia pasada, cuya vida se ha esfumado y de la que sólo quedan restos, despojos.¹³⁵ Sin embargo, Gaya advierte que, a pesar de que la pintura discurre por estas dos corrientes, el caudal de la expresión es el que ha logrado imponerse en la historia del arte reciente, aunque no por expresar el drama de la vida, como en el caso de Van Gogh o Goya, sino por la mera expresión autorreferencial del arte o la pretensión de lograr lo completamente expresado. Entonces, si el sentimiento únicamente sugiere o indica, la expresión, continúa diciendo nuestro autor, no es más que el énfasis de la propia expresión, y no la exposición del sentimiento como tal.

Ahora bien: aquí el texto que estamos examinando nos parece oscuro y problemático, porque esta vía del sentimiento pictórico a la que alude Gaya no es fácil de comprender. ¿Se refiere a una energía que activa el impulso gestual y corporal en el pintor, a partir de la intimidad del sentimiento de un modo inmediato, previo a la palabra y la expresión? Quizá nos ayude a entender la distinción gayesca entre los conceptos de «sentimiento» y «expresión» esta cita de «El silencio del arte»,¹³⁶ donde Gaya dice:

«El creador no aspira a la palabra, es decir, al arte, a la obra, sino al silencio; claro que a un silencio vivo, a un silencio de vida, no de muerte, ni siquiera mudo, sino comunicante, a semejanza, quizá, del mismo silencio de Dios. Que deba ser silencioso y no pueda, en cambio, ser mudo, es la mayor dificultad técnica del arte. El arte ha de ser vencido –llevado al silencio, reducido al silencio–, pero ser vencido no quiere decir ser negado, ya que lo negado es estéril y lo vencido no».¹³⁷

Esta dificultad extrema de lograr un silencio que no es mudo, sino que sugiere y muestra algo, tiene que ver paradójicamente con la ausencia de pasión, o, lo que es parecido, con un vaciado de las emociones. Encontramos también aquí una pista para interpretar el término *no-arte*, con el que Gaya parece aludir no a una negación del arte, sino a un arte que se ha vencido con el silencio porque es puro sentimiento. Se trata, pues, no de negar el arte, sino de vencerlo al someterlo al silencio. Sin embargo no deja de llamarnos la atención que Gaya en *El sentimiento de la pintura*, texto publicado ocho años después de «El silencio del arte», utilice precisamente la negación en su denominación del gran arte como no-arte. Pero como no queremos detener-

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ «El silencio del arte» fue publicado en *Cuadernos Americanos* (México), LV, n.º 1, enero-febrero de 1951, pp. 122-137.

¹³⁷ GAYA 2010, pp. 76-77.

nos ahora para analizar pormenorizadamente unos términos que retomaremos a lo largo de esta tesis, volvemos de nuevo a «El silencio del arte», donde Gaya dice:

«En arte elogiamos mucho la pasión. Pero la pasión sirve para que se salve el arte pequeño: el arte grande no se salva nunca por la pasión, sino por la fe. La fe, esa especie de frialdad».¹³⁸

Aquí nos encontramos con la contraposición gayesca entre las nociones de arte grande y arte pequeño, cuya distinción tiene que ver con la fe. La fe como condición necesaria del arte grande. Una convicción del pintor sobre la que trataremos más adelante, para no perder el hilo en nuestra persecución de la caracterización del sentimiento pictórico al que alude Gaya, que parece consistir más bien, paradójicamente, en abstenerse de expresar los estados emocionales del artista. Entonces este sentimiento da la impresión de que no consiste en dejar translucir el carácter, ni la personalidad, sino que más bien apunta hacia una obra que sugiere o suscita algo sin perderse en las altas temperaturas afectivas, sentimiento sometido a un ejercicio de autodominio con el fin de lograr una frialdad bien temperada, lejos del lenguaje apasionado del corazón, que, por otro lado, es el estado de arrobamiento con el que Gaya entiende que se expresa Giotto. Pero, como hemos visto, este último es, según nuestro autor, el que inaugura el cauce de la expresión. Entonces, quizá lo que el pintor quiere dar a entender es que ese otro cauce pictórico del sentimiento es tan difícil de reconocer por los especialistas precisamente porque es silencio en tanto que disciplina y autodominio, como si fuera una ascesis o, incluso, una catarsis, tal como apunta en el mismo texto de «El silencio del arte»:

«En toda obra de arte grande no pueden estar las pasiones (y menos que ninguna, la pasión por el arte), sino el silencio de estas pasiones, puesto que el arte no es expresión, sino purificación».¹³⁹

Por «purificación», ¿Gaya entiende además expiación? Esto es lo que trataremos de esclarecer más adelante. Por el momento seguimos con nuestra lectura, en la que el pintor afirma que este cauce del sentimiento ha quedado olvidado, salvo en Venecia, donde está el manantial antiguo y materno de la pintura. Ya que lo veneciano, dice, no es ni una escuela, ni un estilo, ni un movimiento, sino una propiedad fija de la pintura, una reaparición de lo pictórico original, que los creadores venecianos han sentido como presencia secreta y escondida, dejándola comparecer, escuchándola, obedeciéndola, sin intentar apresarla ni ponerle cadenas, sin pretender vanagloriarse ni enorgullecerse por ello, como dice Gaya que hace el arte grande, el arte creador. Y es que, según entiende el pintor, la creación no es un mérito del artista, sino que se debe a algo tan primario como la manifestación de la naturaleza misma. Así lo leemos a continuación:

«El arte, en contraste con la creación, es siempre una petulancia, un propósito, un lucimiento, un mérito, una... *idea*; la creación, en cambio, es un acto (no una acción, porque la acción encierra idea, es idea también), la creación es un acto vivo, un acto-naturaleza».¹⁴⁰

¹³⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 40.

Creación como acto-naturaleza, frente al arte artístico, separado de la vida, que, según dice el pintor, al no ser un acto vivo, sólo puede fingir que crea, sin crear. Como vemos, Gaya entiende que arte y creación –o arte grande– se oponen, porque, desde su perspectiva, es como si ambos pertenecieran a esferas ontológicas distintas: la creación, en el ámbito de la vida, proviene de la esfera de la naturaleza, mientras que el «arte artístico», al pertenecer a la esfera de lo ideal, de lo no existente, cae fuera del ámbito de lo natural. Al hilo de esta consideración nos hemos topado con una de las dicotomías que articulan las meditaciones del pintor, pues, consecuentemente con lo expuesto antes, Gaya afirma que la creación pertenece al ámbito de «lo nacido», que es lo real, mientras que lo artístico pertenece al ámbito del simulacro, de lo «inventado», de lo fabricado, o bien de lo fingido, de lo impostado. La actividad artística es calificada rotundamente por Gaya como postiza, sin origen, falsa, artificiosa, mecánica.¹⁴¹ Como vemos, esta contraposición entre arte artístico y arte grande radica en el supuesto de que la creación está íntimamente relacionada con la vida, la instancia suprema de valoración para él, como ya se ha dicho y como leemos en esta cita:

«Por eso el arte, el arte grande, el arte no artístico, no puede nunca ser juzgado, porque es vida, y lo vivo puede ser... tocado –e incluso cercado, amado, o repudiado, insultado, desdeñado–, pero no juzgado, porque lo vivo es Dios».¹⁴²

Esta afirmación tan tajante, «lo vivo es Dios», indica un principio axiológico que identifica lo vivo con el grado supremo de valoración, que para el pintor es la divinidad.¹⁴³ Un Dios vivo y creador como la spinoziana «naturaleza naturante», generadora de todo lo existente. A partir de aquí Gaya describe la pintura de Tiziano en esa clave vitalista, aseverando que el veneciano se hace encarnación de la pintura por ser sentimiento pictórico absoluto, de tal modo que tras él toda la pintura parece moverse bajo su sombra, pues muestra el camino del sentimiento de la pintura sin apelar a ningunas leyes, sino recordándonos y orientándonos hacia la libertad. Y es que, según entiende Gaya, Tiziano no le impone los colores a su cuadro, sino que se los «arranca» a una cueva, como el músico le arranca el sonido a las cuerdas. Porque los colores tizianescos, dice, son «rubores», «descaros de lo vivo»,¹⁴⁴ o, podríamos añadir, tonalidades sentimentales, que son verdaderas manifestaciones de la vida. De modo que los lienzos de Tiziano, continúa Gaya, no son superficies planas como lo son para los artistas después de Cézanne, sino una especie de concavidad desde la que el veneciano provoca o conjura los colores como un alquimista para sacarlos a la luz y salvar la vida encerrada en la oscuridad. Más adelante volveremos sobre esta noción gayesca de «concavidad» con la que nuestro autor alude a una instancia matricial, así como sobre la función que desempeña el verbo «salvar» en los textos

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 78.

¹⁴² *Ibid.*, p. 36.

¹⁴³ Esta relación de lo divino con la vida la formula Krause con estas palabras: «Dios también es personal [*persönlich*] respecto a su infinito devenir interno. Pero esta esencia aquí descrita del devenir, configurar y formar en libre causalidad autoíntima, se denomina vida; por tanto: *Dios es la vida* Una, la vida Una infinita y absoluta; y considerado a la inversa: *la vida es una esencia de Ser*, o: *La vida es una propiedad fundamental interna de Dios*». Citado en R. V. Orden Jiménez, *El sistema de la filosofía de Krause. Génesis y desarrollo del Panenteísmo*, Universidad de Comillas, 1998, p. 641 (las cursivas son nuestras).

¹⁴⁴ *Op. cit.*, p. 41.

de nuestro autor. Lo que nos interesa ahora es resaltar que Gaya lamenta que el sentimiento pictórico vaya perdiendo su impulso con el paso del tiempo:

«El sentimiento pictórico –que ya podemos ver con toda claridad en las pinturas rupestres– había caído en una maraña estilística, una vieja maraña renovada de tanto en tanto, en donde el arte se refugia cuando se siente perdido, huérfano de su razón grande y natural. Porque el arte, cuando se extravía, busca afanosamente un estilo, ampararse en un estilo, disimularse en un estilo que, al menos, lo acomoda, lo consuela, lo aburguesa. El arte grande no tiene nunca estilo».¹⁴⁵

Llama la atención la negación del estilo en el arte grande, por una parte, y por otra la calificación del primero como caída del sentimiento pictórico, como si el estilo fuera un refugio protector del artista impotente. Ambas afirmaciones hay que ponerlas en relación con la peculiar noción de estilo que tiene Gaya, como abordaremos más adelante. Preferimos ahora seguir avanzando en nuestra lectura, así que volveremos sobre esta noción gayesca de estilo para profundizar en ella en otro capítulo de este estudio. Si continuamos en nuestra lectura encontramos uno de los momentos culminantes del texto: la confesión del pintor de su necesidad de nombrar un sentimiento interior que nos dice llevar cavilando durante toda su vida. Y de este modo, al atardecer, extasiado sobre los puentes y en los límites de esa experiencia del que bebe la belleza venenosa de la ciudad, Ramón Gaya nos relata su visión:

«Un atardecer, de entre aquellas aguas espesas, usadas, me pareció ver salir, surgir como una Venus cochambrosa, el manchado cuerpo de la Pintura. Y no era ningún delirio; era que, a partir de entonces, el sentimiento pictórico no lo vería ya más como cualquier otro sentimiento del arte –el de la música, el de la poesía, el de la escultura–, porque ahora lo había individualizado y le encontraba como un dejo especial, casi una motivación de otra índole. No se trata, desde luego, de un sentimiento del color, ni de la luz, ni de la apariencia del mundo –como se suele creer–, sino de un sentimiento, me atreveré a decir, de... la carne, no de la corporeidad –ese había sido el error al pensar en la «apariencia»–, no de la corporeidad de la carne, sino de su sustancia».¹⁴⁶

La pintura tiene cuerpo femenino, su carne emerge de un agua que mancha, un agua que es la sustancia, el elemento originario de esencia líquida. De ella nace la pintura como una diosa de las aguas [fig. 12]. Ante esta imagen, con la que el pintor narra la alegoría del nacimiento de la pintura, es preciso remitirnos a la obra de Gaston Bachelard y la noción de ensoñación (*rêverie*), que se caracteriza por ser un estado psíquico diferente del sueño, que tiene lugar en ese tiempo de descanso y de calma, en el que la conciencia liberada del ruido ambiental y sus estímulos es invadida por imágenes que surgen espontáneamente. En este estado de conciencia de tranquilidad surge la imaginación creadora que tiene la función estética de encaminar al creador hacia la obra de arte.¹⁴⁷ Aunque no existen documentos que lo prueben, ni hemos encontrado ningún indicio de que Gaya conociera las tesis del autor de *El agua y los sueños*¹⁴⁸ sobre la raíz de las fuerzas

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴⁷ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 9-48.

¹⁴⁸ G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, París, Jose Corti, 1942. (Versión española: G. Bachelard, *El agua y los sueños*, traducción de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 2002).

imaginantes, por la lectura de *El sentimiento de la pintura* se podría sospechar que nuestro autor las conocía y las había interiorizado hasta hacerlas verdaderamente suyas. Esta puede ser sin duda una razón que nos autoriza a considerar los estudios del filósofo francés como una vía interpretativa de la obra de Ramón Gaya.¹⁴⁹

Igualmente es preciso recalcar el deseo expreso de Gaya de distinguir la idea de arte como apariencia –que también podemos llamar representación–, de ese sentimiento que él llama «de la carne» o sustancia de la pintura. Aquí cabría pensar que con esta distinción el pintor quiere señalar un error de cierto academicismo, incapaz de captar la verdadera densidad y consistencia de la sustancia pictórica en tanto que presencia real y no un simulacro, como ocurre dentro del orden de la representación. Una presencia sustancial que es para él líquida, pero no de sangre, dice, sino de agua. Entonces, se pregunta Gaya, ¿en qué consiste el sentimiento de la pintura?, y se responde con estas palabras:

«El sentimiento de la pintura, o mejor, el sentimiento que más tarde ha de *convertirse* en pintura, es eso: una especie de jugosidad encerrada, contenida en la carne de la realidad; es como una sustancia interior, invisible, pero que a los ojos del pintor verdadero, nato, parece manifestarse, ofrecerse. Se diría que el pintor puede ver, por un milagroso acto de transparencia, esa *Agua* escondida como un tuétano. Porque el pintor la percibe, pero la percibe hundida, fundida en el cuerpo duro y hermético de la realidad, debajo de su hermosa corteza, latiendo, sí, pero no como un corazón, no como algo sensual, sino latiendo como un alma».¹⁵⁰

Aunque Gaya nos está hablando de esta experiencia tan singular como si fuese una percepción real, con ese lenguaje suyo poético, casi religioso, que puede parecernos un tanto enfático, es necesario tomarlo en consideración en su contexto y ponerlo en relación con una corriente del pensamiento estético español de la primera mitad del siglo xx en la que Ortega tuvo un papel destacado.¹⁵¹ Un contexto cuya exploración dejamos por el momento pendiente, porque lo que nos interesa destacar ahora es esta extraordinaria percepción de la que nos habla Gaya. Ahora bien, aunque el pintor registra en su diario el 2 de julio de 1952 en Venecia lo siguiente: «Lo ideado, lo imaginado, lo fantaseado, lo soñado me deja más bien en la indiferencia; mis propios sueños, ni siquiera en el momento, en el tiempo mismo de estar soñándolos, me los he podido *creer*»,¹⁵² da la impresión de que la suya no es tanto una percepción, sino más bien una ensoñación, tal como ha sido caracterizada por Bachelard. En sus investigaciones el filósofo encuentra rastros de estas ensoñaciones en el espíritu precientífico, más cercano del inconsciente que el moderno. El precientífico piensa en unas imágenes que nosotros los modernos consideramos

¹⁴⁹ Cf. Tanto Inmaculada Murcia como Ricardo Tejada o Laura Mariateresa Durante han aludido a los estudios de Gaston Bachelard en sus interpretaciones de *El sentimiento de la pintura*. Véase I. Murcia, *Agua y destino. Introducción a la estética de Ramón Gaya*, Peter Lang, 2011, p. 107, así como R. Tejada, «El sentido de lo real en la obra de Ramón Gaya» en *Pintar la orilla de un abismo con tu mano*, Fundación Cajamurcia, 2010, p. 162 y L. M. Durante, *Ramón Gaya. El exilio de un creador*, Edizioni Nuova Cultura, 2013, pp. 77-78.

¹⁵⁰ GAYA 2010, p. 48 (las cursivas son de Gaya).

¹⁵¹ Constanza Nieto Yusta da cuenta del empeño del filósofo madrileño de evangelizar culturalmente la cultura española a través del arte como si se tratara de una religión. Véase C. Nieto Yusta, *La redención de la modernidad en España. Una lectura de La deshumanización del arte de José Ortega y Gasset*, tesis inédita de la Universidad Complutense de Madrid, 2014.

¹⁵² GAYA 2010, p. 400.

como simples metáforas.¹⁵³ Bachelard, siguiendo a Jung en sus estudios de las grandes ensoñaciones cósmicas de la alquimia, observa que la alquimia abre un campo de ensoñaciones que piensan y de pensamientos que sueñan, concluyendo que la alquimia es una lengua de la ensoñación, la lengua materna de la ensoñación cósmica.¹⁵⁴ De este modo, nos parece que Gaya utiliza la lengua del alquimista cuando asegura que el sentimiento de la pintura consiste en captar un *latido*, difícil de escuchar por no ser un latido del corazón, sino del ánimo, del alma.

Así llegamos al momento central del libro, en el que nuestro autor comparte con nosotros lo que él llama su «sospecha» del origen natural de las artes, expuesta con la bella metáfora sobre la relación fundamental entre la realidad y el arte, en tanto que creatividad, en tanto que *poiesis*, enunciada en forma de correspondencias entre las artes y los elementos naturales. Porque para Gaya es la propia realidad, en el sentido más ontológico –que a veces se confunde y se identifica con la naturaleza–, la que se está manifestando a través de las artes:

«Se oye, no se busca», parece ser que dice Nietzsche.¹⁵⁵ El alma misma de la realidad quiere ser escuchada y, a su vez, escucharnos; para ello, para esa comunicación nos propone algunos senderos materiales: la poesía, la pintura, la escultura, la música.¹⁵⁶

Aquí Gaya no nos está hablando de un sujeto trascendente, sino que se diría más bien que alude a la inmanencia de la realidad que él llama *alma*. Y ese escuchar es también un escucharse,¹⁵⁷ porque el alma de la que habla Gaya no alude a un sentido trascendente, sino más bien a un sentido inmanente, radicalmente animal, de ánima, como señala Juan Gil-Albert:

«El animal no dispone de espíritu, pero sí de ánima que informa aquel cuerpo. Pues bien, un día esa ánima o alma hizo crisis y pareció que se ausentaba del cuerpo, más bien se emboscaba; en el arte como en toda otra actividad de vida humana. Y fue sustituida por el puro intelecto cuya aspiración no es ya expresar la emoción, visible, de lo vivo, sino la problemática duramente cerebralizada, de las cosas, y de sus causas».¹⁵⁸

El alma o ánima es lo que anima y lo que da fuerza, vitalidad y sentimiento. Alma como principio de la vida. Algo que a Gaya le parece ausente en el arte artístico, desplazado por el cálculo racionalista. Un calcular dominante que objetiva la realidad y la pone a disposición, pero oblitera las experiencias cualitativas. Y es que, como hemos leído, Gaya nos franquea la puerta de las profundidades de su imaginario, que se expresa en el lenguaje precientífico de la alquimia animista, pues, a partir de aquí, el pintor asevera que poesía, escultura, música y pintura tienen su génesis respectivamente en los cuatro elementos, aire, tierra, fuego y agua, que son

¹⁵³ G. Bachelard, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 164 y 189.

¹⁵⁴ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 109.

¹⁵⁵ F. Nietzsche, *Ecce Homo*, Alianza, 1979, pp. 97-98.

Cf. La cita de Nietzsche expresa lo contrario de lo que solía decir Arnold Schönberg: «Quien no busca no encuentra». Citado en Theodor W. Adorno. Véase Th. W. Adorno, *Teoría estética*, Taurus, 1986, p. 38.

¹⁵⁶ GAYA 2010, p. 50.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 829-830.

¹⁵⁸ J. Gil-Albert, «Apuntes sobre un pintor», *Las Provincias*, 4 de enero de 1976, p. 33.

los cauces por los que la realidad real –es decir lo verdadero, lo auténtico y no lo aparente– se abre paso hacia el ser humano y pone en comunicación al artista-creador con esa voz de la naturaleza que habla en secreto, casi en silencio. Este es su modo de aludir a la inspiración. Gaya sugiere un elemento natural, que es intuitivo como epifanía de la naturaleza en forma de un manantial primigenio de agua clara, tan cristalina como una copa de vidrio soplado que, al convertirse en pintura, dulcifica la terquedad de la materia descarnada, la moldea, la hace carne. La pintura entonces es un lenguaje en el cruce entre lo material y lo anímico que transfigura la realidad abriendo una comunicación con el sentido profundo de la vida. Porque la pintura es como una corriente que no puede ser detenida, aunque a veces haya permanecido soterrada, como el río subterráneo de la creatividad. Gaya precisa en su relato que cada una de las artes proviene de un sendero material que es una matriz elemental diferente. Si la pintura nace del agua, la poesía tiene su origen en el aire, la escultura en la tierra y la música en el fuego.¹⁵⁹

En su visión el pintor evoca los elementos o principios a partir de los cuales los filósofos presocráticos explicaban el origen y la naturaleza del cosmos, como si la clasificación de las diversas imaginaciones materiales, que Gaston Bachelard denominó ley de los cuatro elementos, fuera conocida por Gaya.¹⁶⁰ De este modo, arte y naturaleza están íntimamente unidos en el aparecer, en su nacimiento. Se diría que en todo el texto subyacen los presupuestos de primacía de la naturaleza sobre el arte y de inmanencia de los elementos al acto creativo. De ahí esta espera atenta para ver las señales y oír esa voz, porque el creador al que alude Gaya dispone de una facultad ajena al hombre común, que consiste en escuchar con la mirada. Ahora bien, nuestro autor tiene en alta estima a este hombre común, pues en cierto sentido posee el germen de la grandeza:

«Sólo Nietzsche, cuando habla sin querer, *sin pensar*, de arte, vemos que respira en un espacio que le es conocido, y no porque sea más *artista* que los demás –aunque también lo sea–, sino porque es más... *hombre común*, el *superhombre común*, o sea, el no-artista, el no-sabio, el no-cosa; y siendo más hombre común, se comprende que tenga con todo –con todo lo demasiado humano y lo demasiado divino– un contacto más verdadero y real, una relación más sanguínea».¹⁶¹

Un contacto más verdadero, dice Gaya, porque precisamente el hombre común da «por descontado» el arte dentro de la vida, sin ocuparse del arte en un sentido artístico.¹⁶² Y es que nuestro pintor tiene en la más alta estima al autor de *Así habló Zaratustra*, en cuyos escritos

¹⁵⁹ Gaya se ha referido otras veces a esta intuición suya que ya podemos denominar como ensoñación. Véase GAYA 2007, p. 190.

Sobre este pasaje del origen de las artes en Gaya véase M. Moreno, *El arte como destino (pintura y escritura en Ramón Gaya)*, Editorial Comares, 2010, p. 36.

¹⁶⁰ G. Bachelard localiza fuerzas imaginantes ligadas a un sentimiento humano primitivo que se manifiesta en el ensueño de la materia. En su libro *La Psychanalyse du feu*, (1938) hace una clasificación del imaginario en orden a sus vínculos con los cuatro elementos: el fuego, el aire, el agua o la tierra. Y en *L'eau et les rêves* (1942) desarrolla una psicología de la imaginación material del agua a través del análisis de ejemplos tomados de la literatura. Véase G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, París, Gallimard, 1938 (Edición en español: G. Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, traducción de Ramón Gómez Redondo, Madrid, Alianza Editorial, 1966) y *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, París, Librairie José Corti, 1942. En este estudio citaremos la edición en español, G. Bachelard, *El agua y los sueños*, traducción de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

¹⁶¹ GAYA 2010, p. 938 (las cursivas son de Gaya).

¹⁶² *Ibid.*, p. 938.

encuentra iluminaciones para la comprensión de su sentimiento. Así lo interpretamos al leer estas palabras del filósofo referidas a la sabiduría popular y a la relación de los poetas con la naturaleza:

«Y como si hubiese un especial acceso secreto al saber, que queda *obstruido* para quienes aprenden algo: así nosotros creemos en el pueblo y en su *sabiduría*.

»Y todos los poetas creen esto: que quien, tendido en la hierba o en repechos solitarios, aguza los oídos, ése llega a saber algo de las cosas que se encuentran entre el cielo y la tierra.

»Y si a ellos llegan delicados movimientos, los poetas opinan siempre que la naturaleza misma se ha enamorado de ellos: Y que se desliza en sus oídos para decirles cosas secretas y enamoradas lisonjas: ¡de ello se glorían y se envanecen ante todos los mortales!». ¹⁶³

La mención hecha a un «como si» hubiese una vía hacia el saber que se cierra o se bloquea con la erudición alude a la creencia en la sabiduría popular. ¿Es esta sabiduría una especie de ignorancia? En más de un sentido se puede afirmar que lo es. Parece que Nietzsche establece un nexo entre esa ignorancia y la disposición de los poetas para que la naturaleza les diga cosas secretas al oído. Es necesario recordar aquí, como ya nos ha sugerido él en reiteradas ocasiones, que Gaya considera que sus escritos ensayísticos, más que ensayos, son testimonios.¹⁶⁴ Y ciertamente podemos entenderlo así en este suyo en el que nos habla de su visión desde la certeza del que ha experimentado ese sentimiento en su interior, alentado por la contemplación de la pintura y la experiencia de habitar esa ciudad extraordinaria, donde la realidad o la propia naturaleza parecen intencionales y tener un ánimo, como si estuvieran *animadas* y fuesen un inmenso *animal* que se manifiesta por medio de las artes. Y es que Gaya nos está hablando de una naturaleza viva, como si la mentalidad del hombre primitivo de creencias animistas fuera la suya, como si tuviera su misma ingenuidad supersticiosa.

Pues bien, nuestra interpretación de *El sentimiento de la pintura* y sus resonancias casi mitológicas se sustenta en la proposición nietzscheana que afirma como fe y evangelio del artista «el arte como la auténtica tarea de la vida, el arte como actividad *metafísica* de la vida...». ¹⁶⁵ Y de este modo entendemos que la cita de Nietzsche que acabamos de leer en el texto de Gaya: «Se oye, no se busca», nos remite a la descripción que hace de la inspiración el autor de *Así habló Zaratustra*:

«—¿Tiene alguien, a finales del siglo XIX, un concepto claro de lo que los poetas de épocas poderosas denominaron inspiración? En caso contrario, voy a describirlo.

—Si se conserva un mínimo residuo de superstición, resultaría difícil rechazar de hecho la idea de ser mera encarnación, mero instrumento sonoro, mero médium de fuerzas poderosísimas. El concepto de

¹⁶³ F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, p. 189. (Las cursivas están en el texto comentado).

¹⁶⁴ Gaya dice textualmente: «Yo me considero un pintor que escribe. Para mí escribir es una necesidad absoluta. Yo he escrito mucho ensayo, vamos, llamando ensayo a eso que propiamente no lo es, son testimonios». Véase GAYA 2007, p. 78.

¹⁶⁵ Citada en Martin Heidegger, *Nietzsche I*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000, p. 77.

Esta cita proviene del «Prólogo a Richard Wagner». Véase F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, 1993, p. 39.

Esta proposición también es de nuevo mencionada por Nietzsche en su «Ensayo de autocrítica» de la misma edición, p. 31.

revelación, en el sentido de que de repente, con indecible seguridad y finura, se deja ver, se deja oír algo, algo que le conmueve y trastorna a uno en lo más hondo, describe sencillamente la realidad de los hechos. *Se oye, no se busca*; se toma, no se pregunta quién es el que da; como un rayo refulge un pensamiento, con necesidad, sin vacilación en la forma –yo no he tenido jamás que elegir». ¹⁶⁶

En esta cita, lo primero que nos llama la atención es que la superstición, o lo que también podemos llamar la ingenuidad, la ignorancia o el espíritu precientífico del que habla Bachelard es, según dice Nietzsche, la condición para vibrar con esa fuerza que se manifiesta como una revelación. El inspirado, viene a decir el filósofo, es como un médium por donde transita esa fuerza creadora que se deja oír *con indecible seguridad*. Una fuerza que trastorna, conmueve e implica una tensión extrema hasta alcanzar un éxtasis que es un estar-fuera-de-sí, como sigue diciendo Nietzsche:

«Un éxtasis cuya enorme tensión se desata a veces en un torrente de lágrimas, un éxtasis en el cual unas veces el paso se precipita involuntariamente y otras se torna lento; un completo estar-fuera-de-sí, con la clarísima consciencia de un sinnúmero de delicados temores y estremecimientos que llegan hasta los dedos de los pies; un abismo de felicidad, en que lo más doloroso y sombrío no actúa como antítesis, sino como algo condicionado, exigido, como un color *necesario* en medio de tal sobreabundancia de luz; un instinto de relaciones rítmicas, que abarca amplios espacios de formas –la longitud, la necesidad de un ritmo *amplio* son casi la medida de la violencia de la inspiración, una especie de contrapeso a su presión y a su tensión... Todo acontece de manera sumamente involuntaria, pero como en una tormenta de sentimiento de libertad, de incondicionalidad, de poder, de divinidad... La involuntariedad de la imagen, del símbolo, es lo más digno de atención; no se tiene ya concepto alguno; lo que es imagen, lo que es símbolo, todo se ofrece como la expresión más cercana, más exacta, más sencilla». ¹⁶⁷

La inspiración brota con violencia, es algo involuntario y necesario. Surge como un rayo esa imagen sin concepto, que Nietzsche llama símbolo. Algo que no pertenece al dominio del entendimiento, porque es una tormenta de sentimiento y de libertad. Por tanto, si Gaya está describiendo algo parecido, lo que nos está sugiriendo es que lo decisivo consiste en estar atento a esa voz, ya que su anhelo no es de búsqueda, ni de persecución de la pintura, pues no se trata aquí de un acto de voluntarismo, sino de esperar el acontecimiento. Y en la misma línea de la descripción nietzscheana de inspiración incide este aforismo de Bergson:

«Hay cosas que la inteligencia sola es capaz de buscar, pero que por sí misma jamás encontrará. Esas mismas cosas solo el instinto las hallaría; pero no las busca ni las buscará nunca». ¹⁶⁸

Y es que, como ya se ha dicho, Bergson supone la primacía del instinto sobre la inteligencia, pues el instinto es para el filósofo la visión inmediata que origina la inspiración. En cambio, Gaston Bachelard, que le recrimina al autor de *La evolución creadora* el haber descuidado la importancia de la proyección de los sueños en su filosofía, ¹⁶⁹ propone el concepto de «ensoñación poética»,

¹⁶⁶ F. Nietzsche, *Ecce Homo*, Alianza Editorial, 1979, p. 97 (las cursivas son nuestras).

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 97-98 (las cursivas son de Nietzsche).

¹⁶⁸ M. García Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917, p. 127.

¹⁶⁹ G. Bachelard, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 167.

pues considera que el término «inspiración» es demasiado general, y además presupone un sujeto trascendente que es la Musa.¹⁷⁰

Gaya da muestras de poca confianza en la inteligencia cuando dice: «No es la inteligencia la que temple en mí los desvaríos de la sensibilidad, sino al revés».¹⁷¹ Y en cuanto al sujeto trascendente, como ya hemos leído, el pintor no lo supone, sino que alude a la inmanencia.¹⁷² Por otra parte, estima necesario distinguir la experiencia del creador de la del hombre común, porque considera que este último confunde lo que es más inmediato y lo urgente con la realidad, y por esta razón la realidad se le va de las manos y se le escapa. En cambio dice que el creador sin perseguirla ni pretender conquistarla puede sumarse a ella y ser real.¹⁷³ Porque la creación para Gaya no es una huida de la realidad, sino precisamente lo contrario: una apertura a ella. La pintura, así, sería el acto por el que el artista creador accede a la participación en esa realidad o dimensión en que se da «la hermandad entre lo vivo y lo pintado»¹⁷⁴. Dicho de otra manera: la realidad es para Gaya un estado de cosas que desborda la experiencia cotidiana en la que el hombre común *hace*, mientras que el artista creador *es*.¹⁷⁵

Pues bien, si recapitulamos los argumentos principales de *El sentimiento de la pintura*, podemos considerar, en primer lugar, que el núcleo central del texto es la alegoría gayesca del nacimiento de la pintura y la proposición del postulado del origen natural de las artes, cuya fuerza motriz es el sentimiento. En segundo lugar, Gaya alude a la superación de la ambigüedad del arte, al negar que el arte y la realidad sean dos cosas separadas, lo que le permite postular que ni la erudición de los historiadores del arte, ni la teorización de la crítica pueden erigirse en jueces del arte grande, sencillamente porque, según sostiene el pintor, el arte no es accesible desde un lenguaje demostrativo: el arte es vida, no un problema técnico-científico, y para ser *comprendido* —aquí Gaya está de acuerdo con Bergson— el arte tiene que ser *vivido*.

Otra de las líneas de fuerza del texto es la idea de que la creación es un acto-naturaleza, y no algo adquirido con la cultura, contra lo que opina Malraux, ya que, como asegura nuestro autor, el sentimiento de la pintura está estrechamente relacionado con la noción de inocencia o voz de origen, que es para Gaya el saber que se ignora a sí mismo y que no está mediado por la erudición ni por una mirada analítica. Ahora bien, la distinción gayesca fundamental es entre el *gran arte* o arte grande abierto, en libertad, y el *arte artístico* o arte pequeño, que acaba cayendo en el estrecho círculo del arte por el arte. De ahí la insistencia de Gaya en que la creación es un no-arte, porque el sentimiento de la pintura supera la inclinación del arte hacia lo que él considera «la trampa del estilo». En todo el texto subyace una axiología cuyo valor supremo es la vitalidad y el supuesto de la realidad como ser vivo. Finalmente es necesario destacar la

¹⁷⁰ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 18-19.

¹⁷¹ GAYA 2010, p. 534.

¹⁷² Gaya alude en varias ocasiones a las señales que hace la realidad, o a que el alma de la realidad hace señales. Véase GAYA 2010, p. 50, y GAYA 2007, p. 190.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷⁵ Ramón Gaya distingue entre «ser» y «hacer». Considera que aunque para llegar a ser es ineludible el hacer, en su carta a Tomás Segovia desde Venecia el 4 de marzo de 1953 escribe: «Ser verdaderamente es *un encuentro* con *algo* que ya somos y algo que tenemos que lograr ser (no lograr hacer), y *ese encuentro* es lo que sucede únicamente después de la obra y en absoluto antes». En GAYA 1993, p. 33 (las cursivas son de Gaya).

densidad de la experiencia veneciana relatada a partir de la metáfora de la identificación de la pintura con propiedades del agua como el fluir y la transparencia, su brotar o nacer, su renacer o retornar.

Ahora bien, antes de tomar en consideración la noción gayesca de sentimiento, es preciso señalar que las expresiones naturaleza, vida y realidad a veces parecen intercambiables en los escritos de Gaya, pueden entenderse en el mismo sentido. Se podría pensar que la noción que prevalece en todas ellas como instancia suprema de valoración es la de vida. En este primer nivel de lectura, como hipótesis provisional, vamos a considerar que el pensamiento de Gaya, lector de Nietzsche y de Bergson, se mueve en la esfera de un vitalismo entendido en sentido amplio. Vitalismo que, como ya se ha dicho anteriormente, era una de las corrientes de pensamiento que más se habían extendido en la España de comienzos del siglo xx. Las dos ocasiones en las que Ramón Gaya menciona a Bergson en *El sentimiento de la pintura*¹⁷⁶ nos proporcionan indicios de que él ya conocía su obra, los postulados de su filosofía y su crítica a la actitud racionalizadora del positivismo. Traemos a colación una de estas citas en la que el pintor, como punto de apoyo para exponer su idea de que el arte es vida, parte de esta afirmación que encontramos en la estética de Bergson: «El arte no es seguramente más que una visión más directa de la realidad».¹⁷⁷ Esta es la cita de Gaya a la que nos referimos:

«Se pensó que el arte era una especie de *comentario* más o menos agudo, penetrante, intenso, que unas personas especialmente dotadas –los artistas– hacen del espectáculo de la realidad. Ni siquiera es, como supone Bergson, una visión más directa de la realidad. El arte es realidad, el arte es vida él mismo y no puede, por tanto, separarse de ella para contemplarla».¹⁷⁸

Gaya está cuestionando aparentemente la proposición bergsoniana, pero sólo como un pretexto para enfatizar su idea principal: que el arte es vida, que el arte grande tiene la máxima dignidad ontológica. Como ya se ha dicho, las ideas bergsonianas son una de las vías que facilitan el acceso a la interpretación de los textos de Gaya. En Bergson hay un rechazo del positivismo, del materialismo mecanicista y del intelectualismo, y aunque sabemos que el pensamiento camina hacia el pluralismo y se aleja de la filosofía de la identidad de Schelling,¹⁷⁹ se podría, sin embargo, pensar que en él subyace cierto dualismo reconocible por una dicotomía conceptual entre los ámbitos de lo cuantitativo y lo cualitativo, de la inteligencia y el instinto. Hecha la salvedad de la gran distancia conceptual que separa la gran obra del filósofo francés de los escritos de un pintor, como es el caso que nos ocupa, en las meditaciones sobre la pintura de Ramón Gaya encontramos con frecuencia estas dicotomías que nos parecen resonancias bergsonianas,

¹⁷⁶ El 15 de diciembre de 1952, en las «Anotaciones inéditas del diario» aparece el nombre de Bergson mencionado por Gaya al registrar la compra de un autógrafo suyo en París. Véase GAYA 2010, p. 524.

Las dos citas a las que nos referimos son de 1959, en *El sentimiento de la pintura*. *Ibid.*, pp. 32 y 44.

Asimismo hay indicios de la proximidad de Gaya con los postulados de Bergson en una reseña de una exposición suya en México en la que leemos: «Ramón Gaya es un pintor casi «bergsoniano» y por tanto profundo y no aparentemente moderno». Véase Carlos Fernández Valdemoro, «El milagroso pintor Ramón Gaya», *Estampa*, 8 de julio de 1943, pp. 22-23.

¹⁷⁷ H. Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Alianza Editorial, 2012, p. 112.

¹⁷⁸ GAYA 2010, p. 32 (las cursivas son de Gaya).

¹⁷⁹ M. García Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917, p. 129.

especialmente significativas cuando el pintor sostiene que el sentimiento tiene un valor superior al intelecto y lo describe como estado de conciencia determinante para la manifestación de la creatividad. Esta coincidencia nos anima a seguir la pista del influjo de cierto bergsonismo en Gaya. Y si nos aventuramos un poco más, en un segundo nivel de lectura de *El sentimiento de la pintura*, no sería disparatado pensar que el pintor está siguiendo unos pasos bastante parecidos a los del método intuitivo de Bergson,¹⁸⁰ especialmente cuando describe esas sensaciones suyas a partir del momento de la llegada a Venecia y la fascinación que despierta en él un estado de ánimo tan peculiar. Según Bergson, el arte es la manifestación concreta de la tendencia a un gasto inútil y desinteresado de energía, es un lujo que penetra en el interior de lo real al recoger en una intuición o conciencia inmediata el movimiento y el fluir de lo vital.¹⁸¹ Gaya utiliza el término intuición en su escrito de 1935 a propósito de una exposición de la pintora Sofía Morales: «Sofía Morales ‘sabe’ que tiene intuición, tiene clarividencia para verse a sí misma, pero su clarividencia no es de las que yo llamo inteligentes, ni siquiera clara, sino más bien su clarividencia es de sonámbula. Sonámbulos son sus cuadros, y tienen todos ellos un no sé qué de matinal con sueño».¹⁸² Por otra parte, cuando Gaya describe su sentimiento, nos da la impresión por sus rasgos de que tiene ciertas similitudes con el *élan vital* bergsoniano, verdadera fuerza motriz de la evolución creadora de la vida, que Manuel García Morente traduce como «aliento vital».¹⁸³ El estado de ánimo al que alude Gaya en su escrito, a primera vista nos sugiere un estado parecido a la introspección; sin embargo, en una lectura más profunda, observamos que realiza dos movimientos, como en el caso de la intuición bergsoniana descrita por García Morente:

«El artista cala la materia y su visión penetra allende la vestidura del objeto, en el corazón mismo de su ser. El objeto material le aparece entonces como la exteriorización de algo inefable, de un movimiento original, inconfundible, que él siente en el interior de la cosa. Las cosas –colores, formas, sonidos, palabras, etc.– no tienen para el artista más valor que el de simples medios de expresión. Su atención no repara en ellas, sino que las aparta de su camino, como velos que se interponen enojosos, y encubren la verdadera realidad latente. Una vez descubierta ésta, vuelven a su sitio las cosas –colores, formas, sonidos, palabras– en manera de cuadro, estatua, sinfonía, poema; pero vuelven transfiguradas, henchidas de espiritualidad y transformadas».¹⁸⁴

Observamos que en un primer movimiento, cuando Gaya llega a Venecia e inicia su meditación, descarta los tópicos y los clichés sobre la ciudad hasta conseguir romper esa corteza superficial de lugares comunes. El segundo movimiento consiste en alcanzar una concentración de la conciencia sobre sí misma, atravesando la superficie y penetrando en el fondo del yo hasta sentir ese palpito de lo que Bergson, según García Morente, llama «verdadera realidad latente». Tal como nos la describe el pintor, esta operación no consiste en buscar, ni en perseguir algo, sino más

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp. 51-63.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁸² GAYA 2010, p. 710.

En este escrito de 1935 se diría que Gaya se adelanta a los postulados de Bachelard que vinculan la poesía con los sueños.

¹⁸³ *Op. cit.*, p. 41.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 57.

bien en oír, en escuchar. Lo cual requiere una espera atenta. Otra afinidad con el pensamiento de Bergson es la idea del fluir de una corriente que es el principio de dos realidades que se separan hacia dos caminos opuestos. El fluir del río como metáfora de la fuente de la vida es para el filósofo francés la génesis tanto del instinto como de la inteligencia, dos movimientos contrarios que se separan en el origen. El instinto consciente dará lugar a la intuición, manifestación de un conocimiento inmediato que es primero y anterior al conocimiento de la inteligencia, que está mediado.¹⁸⁵ De un modo análogo, el agua es el origen de la pintura en Gaya. Hemos visto que se trata de un manantial que se bifurca en dos cauces o corrientes: el del sentimiento y el de la expresión.¹⁸⁶ El cauce del sentimiento sería la corriente originaria de la pintura que conserva la autenticidad más vital, mientras que la de la expresión acaba derivando en arte artístico. Igualmente observamos que para Bergson la intuición es anterior a la expresión, porque cuando la primera se expresa por medio de representaciones o del lenguaje se arruina la visión inmediata. El único modo de comunicar la intuición de una poesía, de una obra, según leemos en esta cita del francés, es invitar al interlocutor a vivirla:

«Oyendo la lectura de una poesía [...] Antes estaba dentro de ella, estaba con ella en una comunicación inmediata. Ahora ya la miro desde fuera, y claro es que sólo percibo su exterioridad. Y este lado externo, precisamente porque es externo y en cierto modo sólido y material, puedo reducirlo a conceptos y reglas retóricas, puedo conocerlo mediatamente y fijar su lugar en los cuadros generales que la poética ofrece. Ahora bien, si yo quiero trasladar a un amigo la intuición inmediata de esta poesía, por mucho que se la describa o analice no conseguiré mi objeto. Para conseguirlo tendré que leérsela, no sin antes haberle rogado que haga un esfuerzo y aparte su atención de la *costra* verbal para penetrar íntimamente en el interior mismo de la emoción».¹⁸⁷

Lo primero que nos llama la atención es el uso de la expresión «costra» en este texto introductorio de García Morente a la filosofía de Bergson. Sabemos que la costra es una piel exterior que se ha endurecido, por lo que es resistente y difícil de penetrar. De modo similar Gaya utiliza la misma expresión en *El sentimiento de la pintura*, referida al estilo bizantino.¹⁸⁸ En cuanto al contenido de la cita que acabamos de leer, lo que Bergson está señalando es que para captar realmente la poesía no es necesario analizarla, ni se precisa de una determinada técnica, ni dominar la teoría literaria, sino que se trata más bien de olvidarse de toda la erudición adquirida y de crear una especie de vacío, hacer sitio al poema como tal, sencillamente para sentirlo.

7. Noción de «sentimiento»

Decíamos que encontramos en nuestras lecturas del escrito de Gaya algunas resonancias de las corrientes vitalistas y, especialmente, del pensamiento de Bergson. Este, precisamente, dice

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁸⁶ GAYA 2010, p. 38.

¹⁸⁷ M. García Morente, *op. cit.*, p. 72 (las cursivas son nuestras).

¹⁸⁸ La cita es la siguiente: «Giotto quiso abrir el calabozo del arte y airearlo, y limpiarlo, y santificarlo con el soplo divino de la realidad, con el aire siempre nuevo y fresco de la realidad; sólo pudo hacerlo a medias, porque lo bizantino —con su brillo, su simbolismo, su geometría, su pedrería, su abstracción— se había endurecido como una *costra*, había logrado formar una materia resistente, dura». Véase GAYA 2010, p. 46 (las cursivas son nuestras).

que lo que produce el arte es el sentimiento,¹⁸⁹ y la creación en general significa, para el filósofo francés, emoción.¹⁹⁰

A continuación vamos a tratar de dilucidar a qué se refiere Ramón Gaya al utilizar el término «sentimiento». A simple vista las connotaciones de este término parecen demasiado amplias, demasiado vagas. En las acepciones de la palabra observamos, en primer lugar, que tienen que ver con el verbo «sentir», definido en el Diccionario de la Real Academia Española como la acción y el efecto de experimentar sensaciones producidas por causas externas o internas en los sentidos corporales.¹⁹¹ Precisamente, Schopenhauer nos llama la atención sobre la extensión desproporcionada del concepto «sentimiento» con respecto a cualquier otro. El autor de *El mundo como voluntad y representación* enumera un catálogo variado de expresiones comprendidas dentro de este campo semántico en un arco que abarca desde el sentimiento religioso hasta el sentimiento placentero, incluyendo los sentimientos morales, los de fuerza o de debilidad, de amor o de odio, y otros muchos, con los que señala la heterogeneidad de los elementos reunidos bajo el mismo concepto, a la vez que destaca como un rasgo frecuente el de darse en pares opuestos. A pesar de su variedad y extensión, Schopenhauer encuentra una cierta unidad, que se comprende únicamente en la coincidencia de su aspecto negativo, a saber: que ninguna de las expresiones que caen bajo la esfera del sentimiento es un concepto abstracto, porque, dice, todo lo que cae bajo aquello que no es un saber racional es llamado sentimiento.¹⁹² Esta definición negativa de Schopenhauer nos aporta el primer dato para abordar la caracterización que perseguimos, y nos autoriza a decir que el sentimiento no es un conocimiento racional abstracto, sino que abarca una amplia gama psíquica que va desde lo sensible a lo espiritual o anímico.

Ahora bien, a pesar de que hay muchos autores que han considerado el sentimiento como una de las facultades básicas humanas, junto al pensamiento y la voluntad,¹⁹³ es sabido que la filosofía clásica se ha centrado en la vida racional del sujeto sin otorgar apenas relevancia a la dimensión afectiva. En *De Anima* Aristóteles entiende que la facultad de sentir está únicamente en potencia y su actualización exige de la presencia de un objeto sensible.¹⁹⁴ Sólo a partir del cristianismo, San Agustín presta especial atención en sus *Confesiones* al aspecto emocional del ser humano, pero será Blaise Pascal en sus *Pensamientos* quien formulará el enunciado: «Todo razonamiento se reduce a ceder al sentimiento».¹⁹⁵

¹⁸⁹ García Morente, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹⁰ H. Bergson, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, Editorial Porrúa, 1997, p. 23.

¹⁹¹ Véase J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, t. IV, Ariel, 2001, p. 3241.

Además se ha realizado el 19/02/2014 una consulta electrónica al Diccionario de la Lengua de la RAE en <http://lema.rae.es/drae/?val=sentimiento>.

¹⁹² A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Porrúa, 2003, pp. 68 y 79.

¹⁹³ Para Krause las tres facultades del Yo son conocimiento, sentimiento y voluntad. Véase R. V. Orden Jiménez, *El sistema de la filosofía de Krause. Génesis y desarrollo del Panenteísmo*, Universidad de Comillas, 1998, pp. 493-494.

¹⁹⁴ «Es obvio al respecto que la facultad sensitiva no está en acto, sino solamente en potencia. De ahí que le ocurra lo mismo que al combustible, que no se quema por sí solo sin el concurso del carburante; en caso contrario, se quemaría a sí mismo y no precisaría en absoluto de algo que fuera fuego en acto». Véase Aristóteles, *Acerca del Alma*, Editorial Gredos, 1978, (417a), p. 185.

¹⁹⁵ B. Pascal, *Pensamientos*, Editorial Planeta, 1986, p. 121.

Sabemos que la noción de sentimiento puede aludir igualmente a la génesis de todas las emociones, porque a partir de ella se puede designar un estado de ánimo determinado. Con carácter general se han establecido distinciones entre los sentimientos de placer y de dolor,¹⁹⁶ de tensión o de alivio, e igualmente se hacen clasificaciones a partir de los grados de intensidad. Cabe, entonces, considerar el sentimiento desde esta vertiente como una simple afección o energía básica que puede hallarse tanto en los animales como en el ser humano. También es sabido que Spinoza define la esencia como el esfuerzo con que cada cosa trata de perseverar en su ser, y entiende por afectos «las afecciones del cuerpo por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo». De este modo, el autor de la *Ética* entiende que las acciones del alma son afectos que brotan sólo de las ideas adecuadas, en cambio las pasiones brotan de las inadecuadas.¹⁹⁷

Un autor más próximo a nuestros días, como es Bergson, observa que el sentimiento, al que también llama emoción o sacudida afectiva del alma, es irreducible a la sensación de una excitación física. Bergson distingue entre dos tipos de emociones o sentimientos: el infraintelectual y el supraintelectual. Si el primero es superficial y derivado, el segundo es enteramente anticipador y creador.¹⁹⁸ «Creación significa, ante todo, emoción»,¹⁹⁹ afirma Bergson. Se trata de una emoción original, única, a la que llama intuición y que, como ya se ha dicho aquí, es más que mera inteligencia. Esto supone una cierta autonomía del sentimiento con respecto al objeto, e implica la negación de su intencionalidad.²⁰⁰ Por su parte, Mikel Dufrenne destaca la dimensión de profundidad del sentimiento, que es la marca que lo distingue de la simple impresión. Ser profundo, según afirma este autor, es situarse en cierto plano en el que uno se vuelve sensible en todo su ser, en donde la persona se consolida y se compromete, lo que se comprende por contraste con el ser indiferente, desarraigado y superficial. Ser profundo es hacerse capaz de una vida interior y adquirir una intimidad. Y esta profundidad, añade, pertenece al sentimiento, y particularmente al sentimiento estético, porque nos unifica y nos abre al mundo.²⁰¹

Pues bien, regresando al punto de partida, nos referiremos al «sentir» como el percibir en general, puesto que el límite de la experiencia más simple es el de la experiencia perceptiva, y aunque sabemos que las estructuras fisiológicas son condición necesaria para la percepción, estas no explican un fenómeno que no se conforma en orden a percepciones reducibles a elementos o sensaciones, como demostró Merleau-Ponty en la *Fenomenología de la percepción*,²⁰² frente a la tradición iniciada por Locke, y seguida por los estudios de finales del XIX y principios del XX. Admitimos, entonces, que la percepción no es el resultado causal de las sensaciones atómicas, y que el sentimiento es una experiencia multisensorial en la que percibimos aspectos y no totalidades de los objetos. Igualmente admitimos que el mundo per-

¹⁹⁶ Kant distingue tres facultades del alma en su tercera crítica: la facultad de conocer, la facultad de desear y el sentimiento del placer y dolor. Véase I. Kant, *Crítica del juicio*, edición y traducción de Manuel García Morente, Espasa Calpe, p. 103.

¹⁹⁷ B. Spinoza, *Ética*, Alianza Editorial, 2002, pp. 193, 203-204, 262 y ss.

¹⁹⁸ J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, t. IV, p. 3243.

¹⁹⁹ H. Bergson, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, Editorial Porrúa, 1997, p. 22.

²⁰⁰ J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, t. IV, p. 3243.

²⁰¹ M. Dufrenne, *Fenomenología de la Experiencia Estética*, vol. II, Fernando Torres Editor, 1983, pp. 85-86.

²⁰² M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Planeta Agostini, 1993, pp. 223-257.

cibido es el fondo siempre presupuesto por toda racionalidad, todo valor y toda existencia, o, dicho de otra manera, que el pensamiento es producto de esa percepción, porque la percepción tiene un significado pre-lógico y es, por tanto, una experiencia que, siguiendo a Merleau-Ponty, podemos llamar «originaria».²⁰³

«En la percepción no pensamos el objeto ni pensamos el pensante, somos del objeto y nos confundimos con este cuerpo que sabe del mundo más que nosotros, así como de los motivos y los medios que para hacer su síntesis poseemos. Por eso dijimos con Herder que el hombre es un *sensórium commune*. En este estrato originario del sentir, que uno halla a condición de coincidir verdaderamente con el acto de percepción y de abandonar la actitud crítica, vivo la unidad del sujeto y la unidad intersensorial de la cosa, no los pienso como harán el análisis reflexivo y la ciencia».²⁰⁴

Así pues, si entendemos que toda experiencia nos entrega un significado, aunque en este caso se trate de un significado pre-lógico, podríamos decir que el sentir, el percibir, es una clase peculiar de conocimiento que no está ni mediado ni representado. Según Mikel Dufrenne es la percepción la que opera la metamorfosis de la obra en el objeto, donde la obra se completa y entrega su sentido auténtico.²⁰⁵ Algunas veces por sentimiento entendemos barruntar, presentir o intuir lo que ha de sobrevenir, de un modo parecido a como, según se solía decir en zonas rurales, los animales parece que presienten la llegada de una tormenta y los cambios del tiempo en general. Pero si el entendimiento es un saber mediato, desde el enfoque racionalista clásico, el sentimiento es considerado con frecuencia como una percepción oscura y confusa, que no es fuente de conocimiento. Sin embargo, hay autores que lo consideran un saber primario o inmediato. ¿Será entonces una especie de proto-conocimiento? Hemos visto que Schopenhauer da una definición general del sentimiento como todo aquello que no constituye un conocimiento racional, muy probablemente siguiendo a Kant, que en su estética trascendental define, por una parte, la sensibilidad como la capacidad del psiquismo humano de recibir representaciones al ser afectado por los objetos, y, por otra, la intuición como el modo por medio del cual el conocimiento se refiere inmediatamente a los objetos. Y si por medio del entendimiento los objetos son pensados y de él proceden los conceptos, la intuición sensible no se puede convertir nunca en un concepto.²⁰⁶ Si volvemos al análisis de Schopenhauer, leemos:

«Se da el extraño caso de que conocimientos como el intuitivo *a priori* de las relaciones espaciales y todos los del entendimiento puro son expresados con el mencionado concepto, y en general de todo conocimiento, de toda verdad de la cual sólo se tiene una certeza intuitiva y no se traduce en conceptos abstractos, se dice que se siente».²⁰⁷

Lo cual apunta hacia el supuesto de una relación estrecha entre el sentir y la certeza intuitiva, entre el sentimiento y la intuición. Un supuesto que no parece disparatado si acudimos de nue-

²⁰³ F. J. Robles Rodríguez, *Para aprehender la psicología*, Siglo XXI, 1996, p. 250.

²⁰⁴ M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 253.

²⁰⁵ M. Dufrenne, *Fenomenología de la Experiencia Estética*, vol. I, Fernando Torres Editor, 1982, p. 272.

²⁰⁶ I. Kant, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, 2003, pp. 65 y ss.

²⁰⁷ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Porrúa, 2003, p. 68.

vo al Diccionario de Filosofía de J. Ferrater Mora, que sitúa en el Romanticismo la identificación del sentimiento con la intuición de la realidad última, al considerarlo como la única facultad capaz de expresar la naturaleza y las formas de la realidad.²⁰⁸ Cabría pensar que Bergson no negaría este postulado, ya que, como se ha dicho aquí, el filósofo francés caracteriza la intuición en tanto que estado de conciencia inmediata o modo de conocimiento que, en oposición a la inteligencia, capta la realidad verdadera, la interioridad, la duración, la continuidad, lo que se mueve y se hace. Igualmente Bergson añade que la intuición se dirige hacia el devenir y se instala en el corazón de lo real. Es por ello inefable, y la expresión, el discurso teórico sobre la intuición, cristaliza y, en cierto modo, la falsifica.²⁰⁹ Y es que la filosofía bergsoniana sostiene la independencia de la expresión con respecto a la intuición, pues la expresión no es más que la «cáscara accidental» de la segunda.²¹⁰ Es más, el autor de *Materia y memoria* afirma que la intuición es el órgano del arte,²¹¹ que puede darse tanto en el artista como en el que contempla la obra, quien, sin analizarla, la comprende por una cierta *simpatía* directa e íntima.²¹² Una opinión similar fue expuesta con anterioridad por Schelling, que entiende que la forma más perfecta de la intuición intelectual es la forma de la creación artística.²¹³ Hay más autores que hablan de la intuición artística, como es el caso de Schopenhauer y Benedetto Croce.²¹⁴ Este último identifica el conocimiento intuitivo con el hecho estético, afirmando que el sentimiento es lo que da coherencia y unidad a la intuición.²¹⁵ Desde su punto de vista, las obras de arte son conocimientos intuitivos, pero al mismo tiempo, contra lo que postula Bergson, son inseparables de la expresión, porque entiende que lo que no se objetiva en expresión no es verdadera intuición.²¹⁶

Hasta aquí hemos querido hacer una primera aproximación a la noción de sentimiento, sin tratar de exponer con todo detalle la evolución de este concepto ni de remontarnos a los albores de la historia de las ideas, pues un estudio tan pormenorizado, que exigiría sumergirse de lleno en el campo de la psicología, nos alejaría de nuestra investigación y desbordaría los

²⁰⁸ J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, t. IV, p. 3241.

²⁰⁹ Benedetto Croce está en desacuerdo con esta idea de Bergson, ya que, apelando al sentido común, defiende la identidad de la intuición y la expresión, al entender que la relación entre intuición y expresión no se puede concebir dentro de un esquema dual, como ocurre con lo interno y lo externo, o el espíritu y la materia, porque de este modo se crea un problema irresoluble, pues «el dualismo provoca la necesidad o de trascendencia o de agnosticismo». Para Croce el alma es alma en tanto que cuerpo y, consecuentemente, una imagen no expresada que no sea palabra, canto, dibujo, pintura, escultura, arquitectura, etc., es algo que no existe. Véase el apartado «Intuición y expresión» en Benedetto Croce, *Breviario de Estética*, Alderabán, 2002, pp. 195-196.

²¹⁰ J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, t. II, pp. 1895 y ss.

²¹¹ M. García Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917, p. 135.

²¹² H. Bergson en su *Introducción a la metafísica* dice: «Llábase intuición a esa especie de simpatía intelectual por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y, por consiguiente, de inexpressable». Citado en M. García Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917, p. 56.

²¹³ F. Schelling, *Filosofía del arte*, Editorial Tecnos, 2012, p. 19.

Ferrater Mora destaca el carácter romántico de la filosofía del arte de Schelling, en la que «se muestra no sólo en su estimación por la obra genial del artista como una creación inconsciente y a la vez profundamente reflexiva, sino, sobre todo, porque en el arte llega a quedar anulada toda aparente oposición y se revela de la manera más pura y más completa la identidad de los contrarios». Véase J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, t. IV, p. 3186.

²¹⁴ B. Croce, *Breviario de Estética*, Alderabán, 2002, p. 22 y ss.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 41.

²¹⁶ Véase B. Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Francisco Beltrán, 1926, p. 53 y ss., y B. Croce, *Breviario de Estética*, ed. cit., pp. 22-35.

límites de este trabajo. De modo que para no perdernos por otros derroteros en nuestra tentativa de dilucidar el sentido de la noción de sentimiento pictórico en Gaya, podemos aceptar provisionalmente que el sentimiento, entendido como intuición, es una aprehensión inmediata llevada a cabo por un solo acto de conocimiento, a diferencia del resto de procesos mentales, tales como el razonamiento. Anne Souriau entiende que este sería precisamente el caso de un artista que, a la hora de crear una obra, siente de un modo directo y global lo que debe hacer, en lugar de avanzar progresivamente por medio de razonamientos y cálculos, o llegar a ella a partir de elementos que, desde el inicio, han sido considerados aisladamente. Igualmente es el caso del contemplador de la obra cuando la comprende sin analizarla.²¹⁷

Por tanto, a partir de aquí ha surgido ante nosotros una clase peculiar de *sentimiento* que pertenece a la esfera de la Estética,²¹⁸ una disciplina que, como sabemos, nació durante la Ilustración con el principal propósito de legitimar la sensibilidad estética mediante la búsqueda de una *legalidad* para el sentimiento que permitiera tomar en consideración esta facultad humana hasta entonces relegada por el racionalismo occidental.

8. El sentimiento estético

Pero ¿se puede hablar de algo así como un sentimiento estético? En el *Diccionario de Estética* consultado hallamos referencias a numerosas estéticas que privilegian el sentimiento, en tanto que cualidad que constituye un campo propio, aunque no se refiere únicamente a lo afectivo:

«En el uso común de la palabra, el sentimiento no se refiere solamente a lo afectivo, sino también a lo noético, pero el conocimiento es aquí un co-nacimiento: el sentir se cumple en la unidad de lo que se está sintiendo».²¹⁹

Se abren, pues, dos caminos de investigación ante nosotros: por una parte, el rasgo que tiene que ver con lo afectivo, y por otra, el que apunta hacia la noción de *co-nacimiento*. Ahora bien, en esta última posibilidad nos sale al paso la noción «noético», que sabemos que remite al pensamiento, pero también a la intuición como aprehensión directa, cuyo uso, nos dice Ferrater Mora, desempeña un papel importante en la fenomenología de Husserl. Aquí la noesis es la fase en la que la corriente del ser intencional, que forma o conforma los materiales en experiencias intencionales, da «sentido» al flujo de lo vivido.²²⁰ Pero las sendas de la fenomenología husserliana podrían orientarnos hacia la teoría del conocimiento y de la epistemología, lo que nos alejaría de nuestra esfera de investigación, que es la de la Estética. Por ello nos quedamos por el momento con la expresión co-nacimiento, cuya aclaración tendremos que procurar con la ayuda de otros autores a lo largo de este estudio.

Si en la *Crítica de la razón pura* prima el entendimiento, el sentimiento, en cambio, tiene una función primordial en la estética kantiana, pues no sería exagerado decir que Kant ha levantado

²¹⁷ É. Souriau, *Diccionario de Estética*, Akal, 2010, p. 701 (véase entrada «Intuición» de A. S.).

²¹⁸ Sobre la estética entendida como sentimiento e intuición véase también J. Segond, *L'Esthétique du sentiment*, Paris, Boivin&Cie. Editeurs, 1927, pp. 11 y ss.

²¹⁹ *Op. cit.*, p. 988.

²²⁰ J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, t. III, p. 2569.

todo el edificio de la *Crítica del juicio* sobre la noción de sentimiento de placer y de dolor, construyendo una arquitectura conceptual compleja que supone lo subjetivo estético elevándose a categoría universal cuando persigue una finalidad sin fin. No es nuestra intención hacer una exposición de la tercera *Crítica*. Simplemente nos limitaremos a recordar que el filósofo de Königsberg encuentra en esta facultad el contenido del arte y el fundamento de determinación de los juicios estéticos. Partiendo de una distinción entre la mera sensación (*Empfindung*) y el sentimiento (*Gefühl*) de placer o de dolor,²²¹ Kant nos dice que el sentimiento es un modo de conciencia distinto tanto del conocer como de la moralidad, e insiste en su dimensión subjetiva con esta definición:

«Vamos a dar el nombre, por lo demás usual, de sentimiento a lo que tiene siempre que permanecer subjetivo y no puede de ninguna manera constituir una representación de un objeto».²²²

El sentimiento es un término clave para Kant, al ser la base de un juicio, el estético, que aunque no añade nada al conocimiento, porque el sentimiento no suministra concepto alguno, sin embargo permite al espíritu tener conciencia de su estado vital. Por esta razón estos juicios son subjetivos, pero al mismo tiempo son *a priori* porque tienen pretensiones de universalidad, dado que el sentimiento en que se basa el juicio estético no es un sentimiento privado, sino común. De ahí que:

«La necesidad de la aprobación universal, pensada en un juicio de gusto, es una necesidad subjetiva que es representada como objetiva bajo la suposición de un sentido común».²²³

Entonces, si resumimos la caracterización kantiana, podemos concluir que el sentimiento de vida del sujeto, también denominado por Kant sentimiento de placer o dolor, es la facultad del espíritu que determina los juicios estéticos, aunque se trata de una facultad peculiar que ni conoce ni desea, que no puede representarse un objeto, y sin embargo está en relación inmediata con la representación. Su dimensión es puramente subjetiva, pero no se trata de un sentimiento privado, sino supuestamente común.

Admitida la noción de sentimiento como una de las piezas clave de la estética kantiana, acudimos a otro autor que aporta una caracterización interesante de ese sentimiento de vida como lo íntimamente relacionado con la experiencia estética. Nos remitimos de nuevo al pensamiento estético krausiano, donde leemos que Krause distingue entre sentimiento (*Gefühl*) y ánimo (*Gemüt*) o vida del ánimo. Este último, nos dice Ricardo Pinilla, es el punto de partida de la noción krausiana de música. El ánimo es para Krause la parte más afectiva de la subjetividad, pues abarca el mundo de los sentimientos y las inclinaciones. Su función, junto al espíritu (*Geist*), es fundamental en relación con el llamado concepto subjetivo de la belleza. Ahora bien, el filósofo alemán advierte que el ánimo no es reductible al sentimiento:

²²¹ I. Kant, *Crítica del juicio*, edición y traducción de Manuel García Morente, Espasa Calpe, 2001, pp. 117-118. (Seguimos esta versión por encontrar especialmente interesante para nuestro estudio su introducción a cargo de Manuel García Morente, cuya tesis doctoral fue precisamente sobre la estética kantiana).

²²² *Ibid.*, p. 135.

²²³ *Ibid.*, p. 177.

«Más bien por ánimo se entiende el ser racional como ser completo en su relación esencial consigo mismo en tanto que ser vivo individual, de tal modo que el ser humano es ánimo en tanto que refiere su vida toda individual a sí mismo y se percató de esta relación con su esencia completa. Por consiguiente, el ánimo no se refiere simplemente al sentimiento, sino al modo de pensar, al carácter y a la voluntad».²²⁴

Tal como observa Pinilla, el ánimo es entonces un modo de autoconciencia o sentido interno en donde no sólo el sentimiento sino también el conocimiento y la acción se relacionan con el yo en tanto que «ser completo»: «Yo, como ser de razón completo, en tanto que estoy unido conmigo mismo, soy ánimo».²²⁵ En el ánimo, nos sigue diciendo, se da una indagación y profundización de la propia subjetividad que permite percibirla como unidad consciente y coherente a lo largo del tiempo, es decir, como «ser viviente». En este percatarse de la unidad viva de la entera subjetividad, Krause señala una doble dirección de la autoconciencia sin la cual estamos ante un ser de razón, pero anímicamente embotado (*gemütlos*):

«Encuentro que yo mismo causo mi vida interior, según su determinación, y, viceversa, soy también determinado como ser completo por mi vida individual».²²⁶

Vemos, por tanto, en el pensamiento krausiano el lugar destacado que tiene el ánimo –como aquello que abarca al sentimiento y al conocimiento– para el desarrollo de la individualidad y la maduración del carácter humano, con vistas a alcanzar el «ser completo». Otra característica del sentimiento que se refiere a la plenitud y que no queremos obviar en nuestro análisis es el sentimiento de fuerza, como encontramos en esta cita del *Crepúsculo de los ídolos* de Nietzsche:

«Lo esencial en la embriaguez es el sentimiento de acrecentamiento de la fuerza y de plenitud».²²⁷

Sentimiento de vida, ánimo o vida interior, y sentimiento de fuerza, son tres modos de apuntar hacia un «sentido estético» en el que observamos un denominador común que tiene que ver con la vida o la vitalidad. Ahora bien, a propósito de la cita de Nietzsche, Heidegger nos pone sobre la pista de otro aspecto del sentimiento, al señalar su papel crucial en tanto que modo en que nos encontramos a nosotros mismos. Un sentimiento en cuanto a sentirse y en cuanto a realizar de antemano la continente inclusión del cuerpo en nuestra existencia, sin que esto signifique que el sentimiento sea algo que se desenvuelve únicamente en el «interior», sino que:

«Es el modo fundamental de nuestro existir, en virtud del cual y de acuerdo con el cual estamos siempre ya llevados más allá de nosotros mismos hacia el ente en su totalidad, que nos afecta o nos deja de afectar de tal o cual manera».²²⁸

²²⁴ R. Pinilla Burgos, *Krause y las artes*, Universidad de Comillas, 2013, p. 148.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*, pp. 147-149.

²²⁷ F. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza Editorial, 1993, p. 91.

²²⁸ M. Heidegger, *Nietzsche*, t. I, Ediciones Destino, 2000, p. 103.

Lo que nos interesa destacar sobre todo de esta cita es que Heidegger está poniendo en relación la embriaguez con el sentir como modo fundamental de nuestro existir, o según hemos dicho antes, con la experiencia originaria que en clave estética se llega a percibir como fuerza.

Ahora nuestra investigación se ha ido acercando poco a poco hacia el territorio de la Estética, partiendo del sentimiento de placer y de dolor, también llamado sentimiento de vida por Kant. Desde aquí hemos abordado la caracterización krausiana del ánimo, antes de asomarnos a la embriaguez en Nietzsche, interpretada por Heidegger. En todos estos pasos no hemos dejado de seguir el rastro de la noción de sentimiento, con vistas a esclarecer la expresión gayesca de «sentimiento de la pintura». Y por este camino avanzamos ahora desde otro nivel de lectura, para lo cual nos remitimos de nuevo al contexto cultural e intelectual en el que se forma Gaya, partiendo de los escritos de Ortega, una de las figuras más destacadas en la España de la primera mitad del siglo xx, cuya influencia fue decisiva en el ambiente cultural de la época, y que es además uno de los autores más mencionados en la obra gayesca.

9. La teoría de la *Einfühlung*

La noción de *Einfühlung*, que implica sentimiento (*Gefühl*), nos llega a través del autor de *La deshumanización del arte*, quien la introduce como el concepto en torno al cual gravitaba la estética alemana del momento. Nos situamos en 1911, año en que el filósofo español publica en el diario *El Imparcial* una serie de artículos, luego reunidos bajo el título de «Arte de este mundo y del otro», donde expone la teoría de Theodor Lipps, al mismo tiempo que resalta el prestigio de este autor y el eco que han tenido sus estudios estéticos en toda Europa. Según esta teoría de la *Einfühlung*, que Ortega interpreta como «la madurez del concepto de la simpatía»,²²⁹ solo cuando existe este sentimiento son bellas las formas, y la belleza de estas no es otra cosa que sentirse idealmente vivir una vida libre. El arte según este enfoque, dice Ortega, vendría a ser la fabricación de unas formas tales que susciten en nosotros esa vitalidad orgánica potenciada, esa expansión virtual de energías, esa liberación ilimitada e imaginaria, y la consecuencia de entender así el arte es un naturalismo que capta la vida animal real con sus formas orgánicas en toda su riqueza y libertad. Ahora bien, el filósofo español llama la atención sobre el hecho de que, frente a esta teoría, hay contraejemplos en el arte primitivo, así como en ciertas culturas orientales que practican un arte que niega la vida orgánica. Síntoma, añade, de que se da una voluntad artística que quiere lo no vivo y se expresa con la abstracción.²³⁰ Esta sugerente polaridad de las dos voluntades estéticas que comenta Ortega corresponde a otra teoría expuesta por Wilhelm Worringer en su tesis doctoral *Abstraktion und Einfühlung*, publicada en 1907, cuyo título fue traducido al castellano más tarde como *Abstracción y naturaleza*.²³¹

²²⁹ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Espasa Calpe, 2002, p. 111.

Nótese que «simpatía» es una expresión utilizada en el campo de la estética española ya desde, al menos, 1874, fecha en la que se publica la traducción del *Compendio de estética* de Krause a cargo de Francisco Giner de los Ríos, quien en la página 110 utiliza esta palabra al decir que en la tragedia tenemos «simpatía» con el héroe. Véase R. Pinilla, *Krause y las artes*, Universidad de Comillas, 2013, p. 52.

²³⁰ *Op. cit.*, pp. 112-113.

A partir de aquí, Ortega hace una descripción pormenorizada de la teoría de Worringer con comentarios y observaciones muy pertinentes.

²³¹ W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Ortega nos ha dicho que esta corriente estética fue muy difundida en Europa, y así debió de ser también en España, según sabemos por el interesante estudio de Ángel Crespo sobre la relación de Juan Ramón Jiménez con la pintura. Este autor considera que para el poeta de Moguer es el sentimiento el que confiere sentido a la obra de arte. Su posición, nos dice Crespo, está explicada por estas palabras de *Abstracción y naturaleza*, la tesis doctoral de Worringer a la que nos acabamos de referir:

«La estética moderna, que ha dado el paso decisivo desde el objetivismo estético al subjetivismo estético, lo que quiere decir que no parte ya en sus investigaciones de la forma del objeto estético, sino del comportamiento del sujeto que lo contempla, culmina en una teoría que, con un nombre general y vago, puede designarse como teoría de la *Einfühlung* (proyección sentimental), a la que Theodor Lipps dio una formulación clara y comprensiva».²³²

Ciertamente, en la poética de Juan Ramón Jiménez hay un primado del sentimiento y lo sentimental, junto con la exigencia de alentar su cultivo y enriquecer así una sensibilidad entendida como instinto cultivado:

«Se tiene establecida –dice el poeta– una superioridad del intelectualismo sobre el sentimentalismo, cuando éste es el límite supremo, el fin, la consecuencia lógica de aquél».
«Sentimental es el ser naturalmente intelectual».²³³

Pues bien, a continuación vamos a examinar esta teoría que tuvo tanta repercusión en aquellos años próximos a los de la formación de Gaya. En *Los Fundamentos de la Estética*, de 1903, Theodor Lipps utiliza el término *Einfühlung*, que ya había sido acuñado por Robert Vischer en 1873. Los antecedentes de este término podemos encontrarlos en la noción de «simpatía», un concepto esencial en la estética de Jouffroy,²³⁴ que es desde el punto de vista etimológico el hecho de «sentir con», o «sufrir con». Este atribuye a la simpatía con el objeto contemplado el origen de las impresiones estéticas, especialmente con respecto a los espectáculos naturales, cuando el sujeto, al percibir el dinamismo del objeto, «vive» ese dinamismo y siente interiormente la relación de sus fuerzas. Al simpatizar o «sentir con» un objeto, se siente de forma íntima su belleza. Estas ideas estéticas se difundieron en Alemania, donde fueron seguidas por Lotze primero, en 1845, y más tarde por Vischer.²³⁵ No sería disparatado pensar que el término *Einfühlung* esté relacionado con el empleado por David Hume en su *Tratado de la naturaleza humana* de 1739, donde el filósofo escocés define *sympathy* como la cualidad de la naturaleza humana que tiene que ver con la comunicación y la apertura hacia el otro, como leemos en esta cita:

²³² A. Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Universidad de Puerto Rico, 1974, pp. 194-195.

²³³ J. R. Jiménez, *Libros de prosa*, edición de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 775 y 779, respectivamente. Citado en F. J. Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1981, p. 165.

²³⁴ Th. Jouffroy, *Cours d'esthétique* de 1830-1831, publicado por Damiron en 1843, citado en Étienne Souriau, *Diccionario de Estética*, Akal, p. 487.

²³⁵ É. Souriau, *Diccionario de Estética*, ed. cit., pp. 487-488.

«Ni en sí misma ni en sus consecuencias existe cualidad de la naturaleza humana más notable que la inclinación que tenemos a simpatizar con los demás, y a recibir al comunicarnos con ellos sus inclinaciones y sentimientos, por diferentes y aun contrarios que sean a los nuestros».²³⁶

Pero, como decíamos, en *Los Fundamentos de la Estética* Lipps concibe la obra de arte como producto del sentimiento artístico en tanto que una emanación del alma del artista y de sus facultades. Este mismo sentimiento artístico es el que se apodera del espectador que contempla la obra. Leyendo a este autor encontramos las expresiones «sentimiento estético»²³⁷ y «tonalidad sentimental»,²³⁸ pero la noción que articula toda su teoría es la de *Einfühlung*, que en la edición que se comenta aquí ha sido traducida por Eduardo Ovejero y Mauri por «proyección sentimental». La *Einfühlung* es para Lipps el acto por el que nosotros, al contemplar las cosas, establecemos con ellas una corriente por la que, a la vez que les infundimos nuestros propios sentimientos, recibimos de su configuración y de sus propiedades determinadas impresiones. *Einfühlung* es, entonces, la proyección de mi individualidad, «el acto de vivirme en el objeto como individuo unificado y de vivir por ello el objeto en mí».²³⁹

Lipps parte de un principio estético al que llama «ley de unificación», de la que deduce que hay implícita una solidaridad entre el sujeto y las cosas. Añade que el mundo de la vida se percibe estéticamente y, por lo tanto, es un sentimiento de naturaleza,²⁴⁰ pues existe en nosotros la natural necesidad de hacer las cosas comprensibles humanamente según un principio de semejanza.²⁴¹ Si en toda situación la impresión estética de la vida está condicionada de manera decisiva por las cualidades que nos revela la experiencia en los hechos y seres naturales, la vida anímica, dice Lipps, se hace comprensible estéticamente en las manifestaciones de los animales,²⁴² pero también en los objetos inanimados de la naturaleza cuando los experimentamos con una cierta conciencia ingenua²⁴³ que nos los acerca. Esto sucede mientras yo contemplo el objeto y permanezco en su contemplación, de tal modo que los objetos son para nosotros cosas vivas²⁴⁴ a las que amamos y damos valor porque las humanizamos²⁴⁵ al sentirnos dentro de ellas. Se trata de una operación en la que, según afirma Lipps, al identificarnos con las cosas se da una vivificación de lo que nos rodea, lo que excluye toda separación entre el objeto y el sujeto y, al mismo tiempo, supone la unidad y un efecto recíproco entre ambos, de tal modo que el dualismo desaparece. En ese momento en el que el yo se percibe en su unidad en las cosas es cuando estamos ante la *Einfühlung*, que según Lipps, se caracteriza por tener necesidad psicológica,²⁴⁶ y ser un sentimiento

²³⁶ D. Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, Tecnos, 2002, p. 439.

²³⁷ T. Lipps, *Los Fundamentos de la Estética*, Daniel Jorro, Editor, 1923, pp. 155 y 510.

²³⁸ *Ibid.*, pp. 432 y 509.

²³⁹ *Ibid.*, p. 198.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 153.

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 162-165.

²⁴² *Ibid.*, pp. 156-157.

²⁴³ *Ibid.*, p. 161.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 160.

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 159-162.

²⁴⁶ Aquí leemos: «La proyección sentimental no es un libre juego de la fantasía, sino que tiene lugar con necesidad psicológica». Véase, *ibid.*, p. 162.

inmediatamente ligado a la percepción,²⁴⁷ que es, para este autor, lo originario.²⁴⁸ Se trata de una proyección, de una suerte de penetración de mi ser sensible en el objeto de mi contemplación. Y esta proyección sentimental es estética si el objeto que yo impregno de mis sentimientos y de mis propios estados de alma me aparece como un símbolo,²⁴⁹ y no como el continente real de tales estados de alma.²⁵⁰

Ya se ha dicho aquí que, según esta teoría, la proyección sentimental es lo que hace que las cosas aparezcan como bellas, e igualmente que la contemplación de la belleza va unida a un sentimiento de placer que despliega una fuerza, una energía que es aumento de vitalidad, de crecimiento de vida. Lo cual despierta en mí un momento afectivo que corresponde al testimonio de mi propia experiencia, sacando a la superficie el contenido de la personalidad, la profundidad de mi yo –que es también la profundidad del objeto–, la profundidad hasta la cual yo me interno en el objeto en la contemplación estética.²⁵¹ Sin embargo una dimensión fundamental de la *Einfühlung* es la empatía pues, según dice Lipps, experimentamos algo parecido en la influencia recíproca con otras personas. Lo cual nos abre a la alteridad, a la posibilidad de cambiar la propia perspectiva por la del otro. Dice Lipps:

«Todo cambio de relaciones de un individuo con otro se realiza por la vía de la proyección sentimental. Esta es de la misma clase que la proyección sentimental en los objetos de la naturaleza».²⁵²

Ahora bien, si leemos la introducción a la versión castellana de la segunda edición de *Los Fundamentos de la Estética*,²⁵³ encontramos a un Lipps que precisa y resume su elaboración teórica del concepto de *Einfühlung*. Según se expone en este escrito, se trata de un sentimiento que yo experimento ligado a algo que no soy yo, que consiste en una actividad anímica, substrato necesario de los sentimientos de placer y displacer, como un darse de impulsos, ya provengan del exterior o de mí mismo. Esta actividad de la que hablamos puede ser activa, pero también pasiva, como lo es el abandonarme a este o aquel anhelo que interiormente siento en mí. Por esta noción, sigue diciendo el autor de *Los Fundamentos de la Estética*, entiendo todo lo que vive en mí, todo aquello en lo cual siento el desarrollo de alguna fuerza que procede de los impulsos ciegos e inconscientes. Este sentimiento de actividad, que además puede ser actual o potencial, es comprendido como fuerza, porque lo que de hecho sentimos en ambos casos es, precisamente, fuerza.²⁵⁴ Lipps trae el ejemplo de la alegría como forma de una corriente de actividad interior que incorpora un matiz placentero implícito en su naturaleza, y a continuación el teórico alemán distingue dos clases de objetos de placer:

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 120.

²⁴⁸ El texto de Lipps dice así: «la proyección estética, no es derivada, sino que, en comparación con el conocimiento, es lo originario». Véase *ibid.*, p. 123.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 137.

²⁵⁰ *Ibid.*, pp. 153-165.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 206.

²⁵² *Ibid.*, p. 187.

²⁵³ T. Lipps, *Los Fundamentos de la Estética. La contemplación estética y las artes plásticas*, versión directa de la segunda edición alemana, Daniel Jorro Editor, 1924, pp. 1-30.

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 8 y 10.

«Puedo sentir placer en un objeto distinto de mí, esto es, en un objeto sensible. O bien, puedo otras veces sentirlo en mí mismo, en mi propia actividad».²⁵⁵

Aceptamos entonces que esta fuerza proviene, bien de un estímulo exterior, o bien de uno interior, pero ¿cómo surge en el sujeto esta actividad de la que nos habla Lipps? El objeto «color» o «sabor», nos dice, me invita a que yo lo aprehenda, y provoca en mí una actividad perceptiva latente en mi naturaleza, de tal modo que se produce una relación de intimidad entre el yo y el objeto percibido, pues ambos han sido enlazados por un vínculo de índole peculiar que, según admite Lipps, aunque se resiste a una más detallada descripción, se caracteriza básicamente por una intimidad que nosotros reconocemos al decir que la relación entre ambos es una especie de identidad, que no tiene nada que ver con la identidad lógica. Esta peculiaridad, según dice Lipps, salta a la vista en el fenómeno mismo si nos fijamos en el gesto de tristeza que yo veo en otro y al mismo tiempo aprehendo el afecto. Ambas cosas, gesto y sentimiento, constituyen un hecho indivisible, pues la tristeza está en el gesto como algo anunciado, exteriorizado y, añade, es una actividad no voluntaria que no es consciente sino instintiva o inconsciente, pues constituye la esencia especial del manifestarse en un gesto. Y esta intimidad, continúa el autor, tiene las características de la relación que une en un individuo el cuerpo y el alma. En consecuencia, al sentir yo la tristeza, siento ante todo la tendencia a exteriorizarla o revelarla en un gesto de tristeza. Y esta tendencia a la exteriorización de un afecto, añade Lipps, se produce con el afecto mismo y está contenida en él como parte de su esencia. De modo que, cuando contemplo en otro individuo un gesto de tristeza, entra en acción en mí el instinto imitativo, porque la percepción o interpretación del gesto ajeno despierta en mí, sin saber yo cómo, dicha tendencia, y siento inmediatamente el afecto tal y como en él se anuncia. Entonces, concluye este autor, el instinto de imitación es el instinto de exteriorización.²⁵⁶

Sin embargo, Lipps llama la atención sobre la particularidad de que para mi conciencia el placer es placer en el objeto, mientras que el placer se encuentra únicamente en el «yo», en el sentimiento simpático de mi propia persona, ya que este placer no procede del objeto, sino de la propia actividad como tal. Pues bien, si se da la libre armonía entre la actividad sugerida por el objeto que se percibe y mi tendencia natural o, lo que es igual, la tendencia propia de mi naturaleza a activar mis facultades aperceptivas, continúa Lipps, esta produce un sentimiento de aprobación de mí mismo, de satisfacción e incluso de «orgullo», en virtud de la cual experimento el placer de mi propia actividad. En tal caso, la actividad es ahora objetivada y es para mí inmediata en cuanto la vivo en un objeto distinto de mí.

Otro factor destacable que no conviene pasar por alto es la distinción entre *Einfühlung* positiva y negativa.²⁵⁷ La positiva, precisa Lipps, consiste en recibir dentro de mí, libre y espontáneamente, la actividad despertada por un objeto. La negativa, por el contrario, es aquella proveniente del objeto exterior que encuentra en mí una resistencia interna. Si la positiva es el hecho de esa armonía, la negativa, en cambio, es el hecho de esa desarmonía. A partir de este

²⁵⁵ *Ibid.*, pp. 7-10.

²⁵⁶ *Ibid.*, pp. 24-26.

²⁵⁷ T. Lipps, *Los Fundamentos de la Estética*, Daniel Jorro, Editor, 1923, p. 135.

momento Lipps designa a la actividad armónica con el nombre de simpatía.²⁵⁸ La simpatía, nos dice, no es otra cosa que un hecho psíquico que, para mi conciencia, está ligado a un objeto exterior que penetra en mí y es recibido libremente por mí. Es la armonía entre la vida ajena a mí y el impulso o necesidad, o deseo de vida mío, propio de mí. Básicamente, esta es la razón por la que Lipps designa la *Einfühlung* positiva como proyección simpática. Consecuentemente, en cada uno de estos encuentros armoniosos del sujeto y el objeto, continúa Lipps, «vivo y experimento una autorrealización de mí mismo, una satisfacción de mi instinto vital»,²⁵⁹ en suma, una afirmación de vida, pues la proyección positiva es el hecho de sentir yo, al recibir una de esas corrientes de actividad exteriores, una afirmación vital, un proceso general por el cual se afirman sentimentalmente mis energías. Dicho de otra manera: la proyección positiva es la afirmación de vida sentida en otro. Y a partir de aquí el autor nos da una sugerente definición al decir que aquello en lo cual, en la pura contemplación estética, yo vivo una afirmación de vida, lo llamo «bello».²⁶⁰ Así pues, Lipps llega a la conclusión de que tanto el sentimiento de la belleza como el de la fealdad no son otra cosa que sentimientos de afirmación o negación de vida objetivados. Más concretamente: sentidos o vividos en un objeto. Ahora bien, la *Einfühlung* positiva, también llamada simpatía, desborda el ámbito de lo bello, pues, como dice Lipps:

«El sentimiento de valor humano que el sufrimiento contemplado crea es simpatía. Simpatía es proyección, convivencia sentimental.

Esta colaboración se encierra ya de manera marcada en la palabra ‘compasión’. La compasión es colaboración sentimental, a saber, el consenso sentimental despertado por el sufrimiento».²⁶¹

De este modo, la esfera estética va más allá del ámbito de la belleza y se abre hacia la ética. Se diría, entonces, que hay como un puente entre ambas esferas, cuyo transitar ha sido despertado por el sentimiento estético. Trataremos sobre la conexión entre ambas en el próximo capítulo de este estudio.

En resumen, podemos condensar el contenido de la teoría de Lipps diciendo que la *Einfühlung* es el sentimiento de naturaleza²⁶² o la tendencia natural humana a activar las facultades perceptivas ante un objeto que despierta en el sujeto un sentimiento de fuerza generado por impulsos inconscientes. Por tanto, estamos ante una actividad instintiva que requiere de una cierta actitud *ingenua* en el sujeto. Esta actividad puede ser originada por estímulos que provienen tanto del exterior como del interior y que es, además, el sustrato de los sentimientos de placer y dolor. En ella se establece una intimidad, que puede darse tanto entre el sujeto que percibe y el objeto percibido, como entre mi yo y el gesto del otro, de tal modo que se activa mi instinto de exteriorización de los afectos o instinto de imitación. Esta proyección sentimental es positiva cuando el sujeto percibe libre y espontáneamente la actividad de un objeto, en tanto

²⁵⁸ *Op. cit.*, pp. 18 y ss.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 20.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ T. Lipps, *Los Fundamentos de la Estética*, Daniel Jorro, Editor, 1923, p. 546.

La «compasión», etimológicamente de «sentir o padecer con» (de la raíz «pathos»), muy distinta de la «lástima», con la que a veces se confunde. En alemán es un calco morfológico, *Mitgefühl*, *mit*: con, *gefühl*: sentimiento.

²⁶² *Ibid.*, p. 129.

que armonía de la vida ajena en la propia, lo cual afirma la vida y la autorrealización del sujeto al percibirla. Ya se ha dicho que a este fenómeno sentimental Lipps lo denomina simpatía o, lo que es igual, afirmación de vida sentida en otro. Y a esta afirmación de vida Lipps la llama «lo bello». También es preciso subrayar que Lipps insiste en la necesidad rigurosa de distinguir la naturaleza de este fenómeno de la de los juicios, opiniones o creencias que se expresan en una proposición, ya que estas no son actividades anímicas, sino actos intelectuales distintos de los sentimientos inmediatos de placer y displacer. Y concluye que no le cabe ninguna duda de que si un acto no es un sentimiento, no puede ser proyectado. Pensar, juzgar o creer, añade, son contenidos lógicos de la conciencia, que pueden ser verdaderos o falsos, pero que no son sentimientos, porque el concepto de *verdad*, dice Lipps, no se refiere al sentimiento, sino a la inteligencia.²⁶³

Es preciso destacar la crítica de Lipps al psicofísico Fechner, al que reprocha su reduccionismo metodológico por construir una idea de *experiencia* ajustada a la idea de *espacio*, con la pretensión de adaptar el estudio de lo psíquico a las relaciones establecidas en las ciencias naturales. Un empeño, dice Lipps, abocado al fracaso, porque para que ese método fuera válido en el campo de la psicología, tendríamos que tener unidades de medidas físicas, y estas no existen. Esto sería equivalente a algo así como que si los hertzios sirven para medir el sonido, las unidades psíquicas tendrían que denominarse los «sonos».²⁶⁴ De modo parecido, añadimos nosotros, el sonido de una ola al romper no lo podemos despedazar en el sonido de cada gota, porque la experiencia se compone de percepciones que no son despedazables en elementos. Esto no lo dice así exactamente Lipps en su libro, pero la idea fundamental que subyace en su crítica a Fechner es que la experiencia no se conforma en orden a sensaciones que quepa traducir físicamente.

Pues bien, a pesar de su difusión considerable en toda Europa y de haber sido positivamente acogida por Victor Basch, que tradujo el término *Einfühlung* como «simpatía simbólica»,²⁶⁵ la teoría de Lipps tuvo que afrontar críticas, provenientes tanto del ámbito de la psicología como del de la filosofía del arte, por considerarla una mera hipótesis sin pruebas, ingenua y falta de objetividad. Entre sus detractores encontramos a Nicolai Hartman, quien objetó que esta teoría no logra salir del paradigma psicologista,²⁶⁶ y también a Charles Lalo, que la califica

²⁶³ T. Lipps, *Los fundamentos de la estética. La contemplación estética y las artes plásticas*, versión directa de la segunda edición alemana, 1924, pp. 1-6 y 11-14.

²⁶⁴ *Ibid.*, pp. 27 y ss.

²⁶⁵ Según Victor Basch: «L'acte esthétique par excellence, l'*Einfühlung*, ce que j'ai appelé, dans l'*Essai Critique sur l'Esthétique de Kant*, le *symbolisme sympathique*, ce que j'ai appelé plus tard l'auto-projection, l'effusion ou plutôt l'*infusion*, qui serait le terme le plus adéquat s'il ne se prêtait à une équivoque risible, c'est-à-dire l'acte "de se plonger dans les objets extérieurs", de se projeter, de s'infuser en eux; d'interpréter les Moi d'autrui d'après notre propre Moi, de vivre leurs mouvements, leurs gestes, leurs sentiments et leurs pensées».

(El acto estético por excelencia, la *Einfühlung*, es lo que he llamado en *El ensayo crítico sobre la Estética de Kant* el simbolismo simpático y, más tarde, auto-proyección, efusión o, mejor: infusión, que sería el término más adecuado si no se prestara a un equívoco risible, es decir, el acto de sumergirse en los objetos exteriores, de proyectarse, fundirse en ellos; interpretar el Yo de los otros a partir de mi propio Yo, vivir sus movimientos, sus gestos, sus sentimientos y sus pensamientos). Véase Victor Basch, «Le maître-problème de l'esthétique», *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n.º 78, Presses Universitaires de France, 1921, p. 24.

²⁶⁶ Véase M. Pérez Cornejo, *Arte y estética en Nicolai Hartmann*, Tesis de la Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid, 2002 pp. 209-210.

de vago panteísmo, o a Max Scheler, que echa en falta en esta teoría el enfoque característico de la actitud estética, que es, precisamente, la distanciaci3n respecto de la obra de arte. Así lo recoge Étienne Souriau en su *Diccionario de Estética*, en el que puntualiza que no existe creaci3n artística ni contemplaci3n estética sin una comunicaci3n del sujeto con el objeto, pero a la vez lamenta que la *Einfühlung*, aunque sea un punto de partida obligado, no explique la especificidad del juicio estético, y concluye que desde la perspectiva del artista, querer reducir su obra a una emotividad particular y a una proyecci3n de su yo, espontánea y pasiva, es desconocer todo el trabajo original que constituye la esencia de la creaci3n y, por tanto, su valor.²⁶⁷ Con todo, no nos interesan tanto los reparos de Souriau a esta teoría como el resaltar el reconocimiento del sentimiento como «punto de partida obligado» y, sobre todo, el destacar la consideraci3n de Victor Basch cuando afirma que «el verdadero pensamiento de Lipps consiste en que en el acto de la *Einfühlung* el sujeto y el objeto, el Yo y el no-Yo, coinciden y se identifican»,²⁶⁸ otorgando validez a ese acto de fusi3n, que es la piedra angular de la teoría de Lipps.

Claro que, a continuaci3n, se nos plantea esta pregunta: ¿es posible tal fusi3n? Porque, a primera vista, nos resulta imposible concebir que se trate de una fusi3n efectiva entre dos cuerpos físicos; pero cabe la posibilidad de que, más que de una fusi3n, se trate de una extrema aproximaci3n virtual, o, según plantea Dufrenne, de la experiencia límite a la que tiende el sentimiento como movimiento que va de la presencia a él mismo, pasando por la representaci3n. Así pues, si la presencia es lo inmediato que sitúa al individuo en el centro del mundo, en tanto que existencia singular unida a la carne del mundo, la representaci3n implica la ruptura de ese cord3n umbilical entre el individuo y el mundo, al situar al sujeto frente al objeto con el fin de dominarlo mediante la herramienta y el concepto. Y añade:

«Pero nosotros sabemos igualmente que el reino del hombre se arriesga a volverse reino del sistema: en todo caso, se dice de forma acertada que los que ejercen el poder ‘no tienen sentimientos’. *El sentimiento es el retorno a la presencia, pero conservando lo que ha sido conquistado por la representaci3n*, de manera que el sujeto disfrute con el objeto con una intimidad más lúcida y más rica. En este caso, no se trata para él de proyectar sobre el objeto lo que ha conseguido, sino más bien de estar más disponible, de ofrecer al objeto un espacio más amplio y *más libre de resonancias*: el objeto lo penetra mejor. El ojo, decía Breton, existe en estado salvaje y puede además dejarse fascinar, y su percepci3n es más aguda, presiente el fondo de lo que emerge del hombre».²⁶⁹

Aquí encontramos una interesante definici3n del sentimiento como «el retorno a la presencia conservando lo conquistado por la representaci3n», seguida de una reflexi3n que nos coloca ante un problema que se dirime en el ámbito de dos paradigmas estéticos radicalmente distintos, el de la representaci3n y el de la presencia, sobre los que volveremos en otro capítulo de este estudio. También queremos llamar la atenci3n sobre la sugerencia de enriquecer la contemplaci3n otorgando un mayor sentido a la proyecci3n como *ampliación* de la disponibilidad, sin el lastre de resonancias ni excesos eruditos, o, lo que es parecido, con cierta actitud ingenua. Así pues, a pesar de las críticas, admitimos que la teoría de Lipps adquirió un gran

²⁶⁷ É. Souriau, *Diccionario de Estética*, Akal, 2010, p. 489.

²⁶⁸ Citado en *ibíd.*, p. 988.

²⁶⁹ *Ibíd.* (las cursivas son nuestras).

calado y ha dado bastante de sí hasta nuestros días, y ni siquiera hoy podemos afirmar que haya sido eclipsada del todo. Hay autores, como Julia Kristeva, que han reconsiderado el concepto de *Einfühlung* en un sentido positivo.²⁷⁰ Y, recientemente, a principios del siglo XXI, a partir del descubrimiento de las neuronas espejo podemos hablar de la existencia de una estructura biológica cuya función está estrechamente relacionada con la imitación, el aprendizaje y la empatía.²⁷¹ Por tanto, el planteamiento de Lipps ha desvelado un nuevo sentido a la noción de sentimiento que, comprendido desde la teoría de la *Einfühlung*, tiene un significado de «sentir con», que es además co-nacimiento de una unidad.

Al hilo de esta reflexión en torno a la relación entre el sentimiento pictórico –en el sentido de «sentir con»– y la noción de presencia, traemos a colación este poema de Tomás Segovia titulado «Ramón Gaya», que dice así:

Tenía que haber alguien que siguiera asido
A la rienda más firme en la estampida
Alguien que en el rebaño
Donde reina un bullicio de jauría
Y sin soliviantarse sin arremolinarse
Mantuviera la marcha
Tuvo que haber alguno
Que siguiera mirando como en un mediodía
Sin dejarse arrastrar al parpadeo
Tenía que haber ese
Y ese tenía que entregarnos
El mundo que es el nuestro
No repitiéndolo ni suplantándolo
No dando de él siquiera testimonio
Sino dándonos fe de su presencia.²⁷²

10. El sentimiento en Ortega

Según expone Ortega en el prólogo a sus *Meditaciones del Quijote* (1914), este su primer libro es una «doctrina de amor» nacida de su afán de comprender. Así, se dirige a los jóvenes para que «expulsen de sus ánimos todo hábito de ociosidad y aspiren fuertemente a que el amor vuelva a administrar el universo»²⁷³. La concepción de este escrito como un ensayo de amor

²⁷⁰ Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, París, Gallimard, 1985, citada por Magdalena Nowak en un interesante estudio sobre la historia del concepto de *Einfühlung*. Véase Magdalena Nowak, *The Complicated History of Einfühlung*, *Argument*, 2/2011, revista bianual de filosofía, Cracovia, Universidad Pedagógica de Cracovia, Departamento de Filosofía y Sociología, pp. 318-319.

Documento disponible para consulta electrónica en http://argumentwp.vipserv.org/wp-content/uploads/2012/pdf/10_argument-2-08-Nowak.pdf

²⁷¹ Ana María Leyra menciona este descubrimiento reciente de la neurociencia y nos ha dado algunas claves para la comprensión del fenómeno estético. Véase A.M. Leyra, «En torno a la empatía. Texto y film en Pier Paolo Pasolini», en VVAA, *Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea*, Bruselas, Peter Lang, 2013, pp. 220-221, que nos remiten a J.P. Changeux, *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien. Un nuevo enfoque neuronal*, Katz, 2008.

²⁷² T. Segovia, «Ramón Gaya» en VV.AA., *Ramón Gaya, premio Velázquez 2002*, catálogo de la exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, p. 51.

²⁷³ J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. I, Revista de Occidente, 1963, pp. 312-313.

intelectual es, además, un ejercicio de meditación sobre aquello que ha ido configurando una cultura surgida de las raíces literarias cervantinas. Aquí, como ha señalado Ana María Leyra,²⁷⁴ Ortega se propone «una tarea estética en un sentido profundo, en el sentido que liga la palabra estética al análisis de la pura creatividad»²⁷⁵. Es más, *Meditaciones del Quijote*, como apunta Leyra, no es únicamente un libro de filosofía, sino un acto de escritura que opta por desarrollar la faceta creadora como empatía. De este modo Leyra nos pone sobre la pista del transitar orteguiano por la actividad creativa, como *Einfühlung*.²⁷⁶

No andaremos muy desencaminados si admitimos que Ortega compartía con los krausistas la convicción de que la Estética era un elemento clave en el proyecto reformador español. Su interés en torno a los temas relacionados con las artes ha quedado reflejado en una cantidad considerable de escritos. En uno de ellos, «Adán en el Paraíso», de 1910, el filósofo expone su parecer por boca del doctor Vulpius. Este, dice Ortega, tenía la certeza de que la estética definitiva tenía que salir de España, porque «a los españoles nos toca la justificación por la estética».²⁷⁷ Precisamente aquí el filósofo afirma que la pintura aspira a la vitalidad de forma espacial, interpretando el problema de la vida en su sucesión fluida del tiempo, porque «lo pintado ha de ser Vida».²⁷⁸ El arte, sigue diciendo, es «el reino del sentimiento»,²⁷⁹ y afirma que la emotividad pictórica puede darse con independencia del dominio de la técnica artística, tal como leemos aquí:

«Cézanne, probablemente, no pintó bien nunca: faltábanle las dotes físicas del pintor. Sin embargo, nadie entre los contemporáneos ha visto con tanta profundidad el sentido radical de la pintura ni se ha puesto tan claramente sus problemas sustanciales. En esto no hay paradoja: un hombre manco de ambos brazos, imposibilitado de coger los pinceles, puede abrigar en su pecho una *emotividad pictórica* de primer orden».²⁸⁰

Podríamos decir, pues, que la emotividad pictórica a la que se refiere Ortega es la condición necesaria para pintar, aunque el artista, como es el caso de Cézanne, no haya sido dotado con grandes facultades para ello. Dicho de otra manera, un pintor que cuente con grandes facultades pero que carezca de emotividad o sentimiento pictórico no pasaría de ser un buen artesano. Lo que en pocas palabras podríamos resumir tal y como lo adelantamos al iniciar este capítulo: «Lo que se sabe sentir, se sabe pintar».

Pues bien, esta íntima relación del arte con el reino del sentimiento a la que alude Ortega nos remite de nuevo a la teoría de la *Einfühlung*. Como ya se ha dicho aquí, en «Arte

²⁷⁴ A. M. Leyra Soriano, *De Cervantes a Dalí*, Editorial Fundamentos, 2006, pp. 118-130.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 122.

²⁷⁶ La autora de este ensayo señala: «En el caso de Ortega es el paisaje el que sitúa aquí y ahora a ese Quijote convertido en interlocutor para quien piensa lo español, porque un lugar que «habla» y que «dice» a quien lo contempla es un lugar animado, vivificado, un lugar que provoca en quien lo recorre una *Einfühlung*, empatía, una proyección sentimental de carácter eminentemente creador». Véase *ibid.*, p. 129.

²⁷⁷ J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. I., Revista de Occidente, 1963, p. 477.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 491.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 478.

²⁸⁰ *Ibid.*, pp. 478 y 485 (las cursivas son nuestras).

de este mundo y del otro», de 1911, encontramos referencias a la teoría de Lipps.²⁸¹ En este escrito Ortega glosa y analiza las dos formas posibles de arte europeo, aparentemente antagónicas, que se concretan en dos voluntades: la voluntad simpática y la voluntad abstractiva. Al arte figurativo, el de las formas orgánicas del mundo de la vida y del sentimiento, se opone el de la abstracción o negación de lo vivo. Sin decantarse abiertamente por ninguna de las dos, más bien tenemos la impresión de que Ortega se limita a exponer la teoría de la *Einfühlung*, de enfoque esencialmente naturalista, aunque cuestionando a la vez su carácter universal, al compartir ciertos puntos de vista con Wilhelm Worringer, autor del libro *Problemas formales del arte gótico*,²⁸² en el que este advierte el sentido tan diferente que tiene la palabra «belleza» en el arte clásico y en el arte gótico. Worringer, como señala Ortega, hace la distinción entre dos corrientes, el naturalismo y el idealismo, pertenecientes a la cultura mediterránea y a la cultura gótica del norte de Europa, respectivamente. El filósofo madrileño hace igualmente alusión al ya mencionado primer libro de Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*,²⁸³ cuyo título traslada al castellano como *Abstracción y simpatía*.²⁸⁴

Pues bien, el filósofo español comparte con Worringer la opinión de que cada época histórica tiene distinta voluntad estética, y que el arte preocupado por emular la vida en la naturaleza es una forma únicamente parcial de arte, y no del arte en general. Ortega añade que en las producciones artísticas lo fundamental es el estilo, que consiste en manifestar las diversas gradaciones del sentimiento cósmico o cierto estado psíquico en que se encuentra la humanidad frente al cosmos, o ante los fenómenos del mundo exterior, en cada período histórico. Ahora bien, Ortega tampoco está del todo de acuerdo con Worringer, y discrepa de su visión del arte primitivo como exclusivamente abstracto, y de que ignore el realismo de pinturas como las de las cuevas de Altamira. Al hilo de esta observación, el autor de *La deshumanización del arte* caracteriza al «hombre mediterráneo» como una voluntad de raíz materialista, representada por la emoción española, cuya pretensión, dice el filósofo, es salvar las cosas pequeñas, concluyendo que tanto Lipps, que pretende limitar el arte al módulo grecolatino, como Worringer, que no admite ningún arte que no sea abstracto, incurren en reduccionismo.²⁸⁵

Es significativo que Ortega haga referencia a una clase de sentimiento peculiar: el sentimiento cósmico. Al hilo de esta variante orteguiana del sentimiento queremos hacer un inciso recordando que Unamuno propone definir al hombre no tanto como animal racional, sino como animal afectivo o sentimental, tal y como leemos en *Del sentimiento trágico de la vida*, donde describe algo parecido a esa clase de sentimiento que Ortega ha denominado «cósmico»:

²⁸¹ J. Ortega y Gasset, «Arte de este mundo y del otro» en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Espasa Calpe, 2002, pp. 103-128.

²⁸² El escrito al que se refiere Ortega se publicó con el título «El espíritu del arte gótico». Véase J. Ortega y Gasset, *Revista de Occidente* n.º XI, año II, Madrid, mayo de 1924, pp. 178-211.

²⁸³ W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, 1997.

²⁸⁴ Es llamativo que la edición española lleva por título *Abstracción y naturaleza*, como si el traductor del texto de Worringer equiparara el significado del término «naturaleza» al de «simpatía».

²⁸⁵ En «Arte de este mundo y del otro» Ortega comenta el libro de Worringer. Véase J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Espasa Calpe, 2002, p. 115.

«Más, más y cada vez más, quiero ser yo y sin dejar de serlo, ser además de los otros, adentrarme en las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo. [...] Y ser yo es ser todos los demás».²⁸⁶

Aquí Unamuno expresa un estado anímico, en principio, análogo al placer estético que describe Ortega en el texto anteriormente citado, al comentar la teoría de Lipps, que consiste en sentirnos poseedores de poderes vitales cuando gozamos de nuestra propia actividad de percibir un objeto sobre el que volcamos nuestra emotividad interna, como si viviéramos en él. Sin embargo, esta *simpatía*, nos dice el filósofo madrileño glosando a Lipps, es goce estético y por tanto, «goce de sí mismo objetivado».²⁸⁷ Ahora bien, si volvemos a la cita de *El sentimiento trágico de la vida*, diríamos que este anhelo de perdurar en el que hace énfasis Unamuno no sería entonces un mero *goce de sí mismo objetivado*, pues percibimos en sus palabras un deseo de trascender al yo, queriendo salir fuera de sí. Pero cerremos este paréntesis y volvamos con Ortega.

En «Ensayo de estética a manera de prólogo», de 1914,²⁸⁸ encontramos un detallado análisis de la experiencia estética, en el que se aleja del paradigma de la representación y nos acerca al concepto de obra de arte como presencia. En este escrito se cuestiona la validez de una estética constreñida a una noción de sentimiento, limitada a los estados de agrado o desagrado, de alegría o tristeza, pues, dice el filósofo, este ha sido un error afortunadamente superado, ya que: «A lo que en toda imagen es como estado ejecutivo mío, como actuación de mi yo, llamamos sentimiento».²⁸⁹ A primera vista se podría decir que una de las claves del escrito orteguiano es precisamente el concepto de sentimiento como *estado ejecutivo*.²⁹⁰ El verbo ejecutar implica dinamismo, y se puede interpretar en un sentido amplio como *poner por obra, hacer, efectuar, desempeñar, realizar, llevar a cabo, emprender, comenzar, cumplir...* El sentido aquí es *estar siendo, vivir efectivamente* el ser de las cosas: la forma *yo* de las cosas o, como nos dice el filósofo, su valor sentimental: hay, por tanto, un valor sentimental que *yo* le otorgo al objeto. Pero, según avanzamos en la lectura de este ensayo, observamos que Ortega parece matizar su punto de vista en torno a la teoría estética de Theodor Lipps, a quien reprocha su subjetivismo y su reduccionismo. Además, su planteamiento le parece «trivial y erróneo»,²⁹¹ pues a tenor de los argumentos expuestos por el autor de *Los Fundamentos de la Estética*, dice Ortega, su teoría de la *Einfühlung* tiene el inconveniente de reducir la experiencia estética a un mero disfraz de la subjetividad, al ser únicamente una proyección del yo sobre la obra de arte:

«Según Lipps, proyecto mi yo en el trozo de mármol pulido y esa intimidad del *Penseroso* [se refiere a la figura central del sepulcro de Lorenzo de Médicis de Miguel Ángel] sería como el disfraz de mí mismo. Esto es evidentemente falso: me doy perfecta cuenta de que el *Penseroso* es él y no yo, es su *yo* y no el mío.

²⁸⁶ M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Alianza Editorial, 2008, p. 58.

²⁸⁷ *Op. cit.*, p. 113.

²⁸⁸ *Ibid.*, «Ensayo de estética a manera de prólogo» pp. 139-162.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 156

²⁹⁰ *Ibid.*, pp. 146-146.

²⁹¹ *Ibid.*, pp. 150.

El error de Lipps es hijo de aquel prurito subjetivista a que antes me he referido,²⁹² como si esa transparencia literalmente incomparable del objeto estético pudiera tenerla para mí –fuera del arte– mi *yo*. No en la introspección, no observándome a mí mismo, encuentro la intimidad del pensar como en ese volumen marmóreo. Nada más falso que suponer en el arte un subterráneo de la vida interior, un método para comunicar a los demás lo que fluye en nuestro subterráneo espiritual. Para esto está el idioma; pero el idioma alude meramente a la intimidad, no la ofrece».²⁹³

Aquí es preciso señalar que el propio Lipps, en la introducción de su libro, parte de la idea de que la Estética es una disciplina psicológica,²⁹⁴ lo que para Ortega es incurrir en reduccionismo. Pero lo que más nos interesa destacar es que el filósofo español sostiene que el arte no es un método para comunicar la vida interior, ni su función expresar sentimientos, pues ello sería caer en el prejuicio del subjetivismo que, según nos dice, parte de la suposición de que «lo más cercano a mí soy yo»,²⁹⁵ cuando lo cierto, sigue diciendo, es que sólo tenemos relación íntima con nuestra vida, y cuando se convierte en imagen deja de ser intimidad, porque la verdadera intimidad, concluye, es en cuanto ejecutándose, en cuanto siendo. A lo que podríamos añadir con otras palabras: que esta intimidad es algo inmediato no representado, pues, como dice Ortega, nuestra vida no puede ser objeto nuestro, ni podemos hallarla en el representar imaginativo.

Pues bien, independientemente de los reparos orteguianos a la teoría de Lipps, que podrían apuntar hacia el ya mencionado problema estético que se dirime entre dos paradigmas –el de la representación y el de la presencia–, cabe afirmar, sin embargo, que el sentimiento es para Ortega un elemento clave en la experiencia estética, como confirmamos al examinar su teoría de la metáfora formulada en este escrito. Metaforizar, nos dice, consiste en la transposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental, que es el que confiere a un poema el carácter de profundidad y de intimidad. Con este mecanismo, observa el filósofo, se perturba nuestra visión natural de las cosas, de tal modo que aflora una nueva interpretación sentimental como una operación que supera la estructura real de las cosas al desrealizar, captando algo que de ordinario nos pasa desapercibido. Ese algo es el valor sentimental de las cosas. Ahora bien, Ortega insiste en que es falso que en una obra de arte se exprese un sentimiento *real*, porque el sentimiento, concluye, es un medio expresivo, y no lo expresado.²⁹⁶ Más adelante tendremos oportunidad de retomar el hilo de su pensamiento y sus modulaciones en torno a la función del sentimiento en las artes.

²⁹² Ortega calificaba el subjetivismo como una enfermedad mental que «consiste en la suposición de que lo más cercano a mí soy yo». Esta enfermedad, dice Ortega, empieza con el Renacimiento y alcanza su grado máximo con Fichte. Véase *ibíd.*, p. 147.

²⁹³ *Ibid.*, p. 150.

²⁹⁴ T. Lipps, *Los Fundamentos de la Estética*, Daniel Jorro, Editor, 1923, p. 1.

²⁹⁵ Probablemente los dardos de Ortega tienen que ver con estas afirmaciones de Lipps: «La unidad del yo es la única unidad representable, porque es la única unidad inmediatamente vivida, la única que nosotros conocemos experiencialmente»; «Este acto de vivirme en el objeto como individuo unificado y de vivir por ello el objeto en mí, es, como hemos dicho, la terminación de la proyección sentimental». Véase *ibíd.*, pp. 192 y 198, respectivamente.

²⁹⁶ J. Ortega y Gasset, «Ensayo de estética a manera de prólogo» en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, prólogo de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa Calpe, 2002, pp. 151-158.

11. Noción gayesca de sentimiento

Al interrogarnos por la noción de sentimiento hemos aceptado, en primer lugar, que no se trata de un razonamiento, ni de un conocimiento racional. En segundo lugar, que tiene que ver con la experiencia originaria de la percepción y que, aunque esta es irreducible a la sensación, es un modo fundamental de nuestro existir, que es a la vez afirmación vital. En tercer lugar hemos sabido que es un elemento clave en Estética y que algunos autores lo llaman intuición. Y que es, sin duda, la estética alemana de la *Einfühlung* la que otorga mayor relevancia al sentimiento. Lipps, como ya quedó dicho, alude a una «autoproyección» del yo, que despierta una empatía o *Einfühlung*, lo que implica una clase peculiar de sentimiento o pre-sentimiento (*Gefühl*), que el teórico alemán caracteriza como «instinto imitativo» o «sentimiento de naturaleza», mediante el cual el dualismo desaparece al *penetrar* el sujeto en el objeto, identificándose con él hasta el punto de perder su condición de sujeto. Ciertamente, por lo leído hasta ahora, podemos pensar que Gaya conocía este estado anímico, y todavía más si leemos este fragmento:

«Ahora distinguía, por una parte, un sentimiento único, central, grande, de embeleso profundo ante la realidad, que parece mover, sin distinción alguna de oficios, a todos los artistas creadores».²⁹⁷

Y es que a lo largo de toda su obra escrita Gaya confiesa que ha sentido la llamada del fondo acuoso de la pintura como si se tratase de un impulso natural. Encontramos referencias a este sentimiento a lo largo de toda su obra, pero muy especialmente en *El sentimiento de la pintura*. Cuando alude a la inmersión en la totalidad misteriosa de la naturaleza, a la exaltación, al arrobó y al embeleso,²⁹⁸ el pintor evoca en nosotros la idea clásica de entusiasmo como inspiración arrebatada, pero también ese sentimiento cósmico del que hablan Ortega y Unamuno, que tiene que ver con el perdurar.²⁹⁹ A menudo observamos que Gaya, al tratar de encontrar las palabras precisas para ofrecernos una descripción de su sentir, recurre a proposiciones negativas:

«No se trata, desde luego, de un sentimiento del color, ni de la luz, ni de la *apariencia* del mundo».³⁰⁰
«Me iba de Venecia habiendo comprobado lo que ya sabía desde siempre y nunca me atreviera a comprender del todo: que la pintura no brota de un sentimiento de los colores, ni de la luz, ni de la forma, es decir, de ningún sentimiento de lo visible; pero tampoco brota de un sentimiento nuestro... *ideal*, espiritual, imaginativo ni artístico, sino de un sentimiento mucho más encarnizado».³⁰¹

Igualmente observamos que Gaya insiste en distinguir el sentimiento pictórico de la distancia que requieren los movimientos de la inteligencia.³⁰² De este modo parece hacer hincapié en lo que *no es*: no es un propósito, ni una técnica, pero tampoco es un sentimiento sentimental,³⁰³

²⁹⁷ GAYA 2010, p. 46.

²⁹⁸ *Ibid.*, pp. 45-46.

²⁹⁹ Aquí Gaya establece la distinción entre el sentimiento de perdurar, referido a las artes de la antigüedad, y el durar, que no es un sentimiento, sino un mero propósito. Véase *ibid.*, p. 379.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 43.

³⁰¹ *Ibid.*, pp. 50-51.

³⁰² *Ibid.*, p. 43.

³⁰³ *Ibid.*, p. 170.

ni, como hemos leído, un sentimiento de la luz, ni del color, ni de la forma, ni tampoco de la apariencia,³⁰⁴ sino un sentimiento al que llama «originario».³⁰⁵ Lo cual nos remite a la experiencia más originaria, que, como ya hemos admitido, es la de la percepción. De ahí que, como dice el pintor, el sentimiento pictórico está «encarnizado»,³⁰⁶ como algo propio de la carne,³⁰⁷ como un estado de animalidad.³⁰⁸ O dicho de otra manera: un sentimiento creativo profundo de vida,³⁰⁹ que describe como un palpito³¹⁰ y un latir de las cosas que se percibe, se escucha y se ve.³¹¹ Palpito en el sujeto y latir en el objeto, como dos ritmos que se unen en un mismo compás, en un mismo tiempo. Ahora bien, puntualiza Gaya, no se trata de una simple visión, sino de la herida fatal infligida por una acción violenta de la realidad.³¹² En este punto, cuando nuestro autor hace énfasis en esa comunión efectiva con las cosas,³¹³ hasta llegar al misterioso centro de la vida,³¹⁴ se diría que está describiendo la *Einfühlung*, el instante de intimidad entre el yo y el objeto, en el que un Gaya contemplador ante las obras de Tiziano y Carpaccio en Venecia es guiado por una necesidad interior o sentimiento que es para él la fortaleza del arte y el criterio de validez para tasar la autenticidad de la pintura. Ahora el contemplador es un poseído por la fuerza del sentimiento, que es la instancia legitimadora para Gaya. Y en esta fusión entre sujeto y objeto que nos describe el pintor, donde la realidad es inmediatamente sentida, encontramos la metáfora a la que nos hemos referido antes para significar el alcance de una experiencia límite hacia la que tiende su ánimo, en un movimiento que le lleva desde la *presencia* hasta su sentir atento y dispuesto a percibir con agudeza e intensidad. De aquí se podría inferir que el sentimiento del que habla Gaya nace de la inmanencia de lo sensible que suscita en el pintor una poeticidad o impulso creativo cuyo sentido es *noético*, pues tiene un carácter de co-nacimiento, de unidad de lo que se siente con lo sentido.³¹⁵

Y así, el imaginarnos a Ramón Gaya al regresar a Italia desde México, inmerso en la intensidad luminosa veneciana y herido por la potencia seductora de la ciudad, que no es para él un objeto suntuario y vacío, sino un fenómeno perturbador, una presencia que el pintor quiere «tocar», nos ayuda a encontrar otro rasgo del sentimiento:

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 43.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 41.

Sobre la noción de «originario», únicamente apuntar que en la obra de Krause es una de las distinciones etimológicas del Ser. El *Ser originario* es deducido por Krause en la primera intuición parcial y es uno de los elementos clave del esquema panenteísta como lo previo a toda oposición. Véase Rafael V. Orden Jiménez, *El sistema de la filosofía de Krause. Génesis y desarrollo del Panenteísmo*, Madrid, Universidad de Comillas, 1998, pp. 387-388 y 632.

³⁰⁶ *Op. cit.*, p. 51.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 43.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 218.

³⁰⁹ N. Dennis, presentación, GAYA 2007, pp. 316 y 386.

³¹⁰ Gaya, *op. cit.*, p. 193.

³¹¹ *Ibid.*, pp. 48-49.

³¹² *Ibid.*, p. 47.

³¹³ *Ibid.*, p. 51.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 218.

³¹⁵ Nos referimos al planteamiento formulado por Dufrenne ya comentado en este estudio. Véase, É.. Souriau, *Diccionario de Estética*, Akal. 2010, p. 988.

«Yo no había venido a visitar esta ciudad, sino a *tocarla*, y no como una reliquia o una llaga dudosa, sino a tocarla *como a un nido*, como a un principio».³¹⁶

Es decir, que el sentir tiene en Gaya un sentido de «tocar». Pues si hemos partido de una suposición que habíamos enunciado como «lo que se sabe sentir se sabe pintar», este supuesto apunta hacia otro aspecto en el que no habíamos reparado antes, y es que el sentimiento de la pintura está íntimamente relacionado con la percepción del espacio *originario*, distinto del espacio geométrico, pues es a partir del primero cuando se construye el segundo, y no al revés. Esta percepción a la que nos referimos emocional y práctica, no es privativa de la visión. Se podría decir que es anterior a la mirada, pues este sentir de Gaya puede ser tanto un sentir como un «escuchar» o como sentir una presencia, la presencia escondida y secreta de la pintura. Ya nos hemos referido anteriormente a la noción de percepción como algo *originario* para Merleau-Ponty, en el sentido de que el cuerpo es el medio para forjarnos un mundo psíquico significativo y cultural.³¹⁷ Mikel Dufrenne observa que nada tiene de extraño que este autor haya privilegiado la pintura, tras haberla considerado como el arte que devuelve el ojo a su estado salvaje y nos entrega la experiencia de la presencia, el aparecer donde se cumple lo real.³¹⁸ Precisamente, Merleau-Ponty señaló que el sentido originario del espacio proviene del tacto, y así sabemos que proximidad o lejanía es una elaboración práctica a través del tacto, e igualmente la sensación de distancia emerge a través del contacto, del choque de un cuerpo con otro. Por tanto, proximidad o lejanía no es una representación mental, sino una construcción operatoria realizada con nuestro cuerpo. Es sabido que la selección natural ha dado lugar a un órgano, el ojo, que lo que permite es *tocar* a distancia. Siguiendo este razonamiento, podemos decir que la mirada de Gaya es un ojo que llega a tocar, a sentir la corporeidad, a sentir su cercanía salvando la distancia.

Por otra parte, cuando Gaya nos dice que ese sentimiento no es sentimental,³¹⁹ podría parecer que nos está desafiando con una paradoja o un juego de palabras. Pero caemos en la cuenta de que no es así, porque con su afirmación lo que pretende dar a entender es que el sentimiento es sencillamente el modo específico de aprehensión del mundo que da lugar a la experiencia estética. Quizá nos ayude la ya referida proposición de Ortega en «Ensayo de estética a manera de prólogo», en la que afirma que el sentimiento es un medio expresivo y no lo expresado,³²⁰ que es un modo de decir que el sentimiento no consiste en expresar sentimientos. Aquí nos topamos con el verbo expresar, lo que nos remite a la bifurcación del cauce de la pintura aludido por Gaya en sendos brazos, por los que transcurren los dos modos del pintar: el del sentimiento y el de la expresión, como recordamos por este fragmento, ya citado antes:

³¹⁶ GAYA 2010, p. 35 (las cursivas son de Gaya).

³¹⁷ F. José Robles Rodríguez, *Para aprehender la psicología*, Siglo XXI, 1996, p. 250.

³¹⁸ Mikel Dufrenne, *Le poétique*, Presses Universitaires de France, 1973, p. 40.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 170.

³²⁰ J. Ortega y Gasset, «Ensayo de estética a manera de prólogo» en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Espasa Calpe, 2002, pp. 151-158.

«Ahora veía, arrancando de un solo manantial primero, dos brazos de agua grandes: uno, el del sentimiento; otro, el de la expresividad. Giotto abre, sin duda, el cauce *expresivo*, mientras que Carpaccio parece abrir el de un *sentir* inmóvil, interior, silencioso».³²¹

¿A qué se refiere el pintor cuando habla del cauce de la expresión en el arte en general? Porque lo cierto es que nos resulta difícil imaginar una obra que no exprese nada, y no acabamos de comprender el sentido de esta distinción crucial para el pintor. Sabemos que el verbo expresar significa manifestar con palabras, miradas o gestos lo que se quiere dar a entender, y cuando es referido a un artista significa «manifestar con viveza y exactitud los afectos propios del caso».³²² Dicho de otro modo, expresar es manifestar mediante hechos materiales, sensibles, perceptibles desde el exterior, lo que pertenece al interior, es decir, a la vida psíquica. Ahora bien, en estética es necesario distinguir por una parte entre la expresión del lenguaje, que se refiere a la elección de los términos significativos y la presentación del significado, y, por otra, la expresión de la vida interior diagética en la obra, que en artes plásticas alude al contar, relatar, rememorar, en oposición a mostrar. Esta clase de expresión se refiere a lo que traduce el pensamiento, los sentimientos, la personalidad del sujeto representado a través de su fisonomía. En segundo lugar está la expresión de la vida interior del propio artista, o el arte como medio para exteriorizar los sentimientos y las pasiones, con el fin de procurar alivio o consuelo.³²³ Por tanto, aquí son dos los sentidos del vocablo «expresión». Uno, que tiene que ver con narración, y otro con la expresión de la personalidad del sujeto y de sus sentimientos. Mikel Dufrenne considera que la expresión nos hace conocer a un sujeto.³²⁴ Este último sería, entonces, si se nos permite la tautología, el caso de un sentimiento sentimental o la expresión explícita de los sentimientos de un sujeto, que es un camino del que se aleja Gaya. Y si seguimos explorando *El sentimiento de la pintura* encontramos este fragmento en el que Gaya contempla y medita sobre su propia contemplación ante la obra de Carpaccio:

«Lo curioso es que en *Las cortesanas* no hay nada que narrar, que contar, ya que no se trata de ninguna historia, ni tampoco de ningún retrato –historia y retrato son las dos formas del narrar primitivo, una de ellas en movimiento y la otra en quietud, pero igualmente precisas en sus noticias y datos reales–; esta narración *nueva* que se hace en *Las cortesanas* es más bien como la historia profunda de un vacío, de una situación, de un sentimiento, de un silencio. Hay allí, además, mucha observación y penetración humanas, pero no entendidas como ciencia, sino sentidas como poesía, percibidas como secreto».³²⁵

¿Qué entendemos en este fragmento? Principalmente que en *Las cortesanas*, que es para Gaya la obra donde se manifiesta la pintura del sentimiento, no hay narración, o, mejor dicho, que lo que hay es cierta frialdad, cierta contención del impulso expresivo, que se manifiesta con la ausencia de sentimentalismo, porque lo que se muestra es únicamente el puro sentimiento pictórico, que es para nuestro autor el silencio del arte. Este es precisamente el título de un escrito gayesco anterior a *El sentimiento de la pintura*, en el que quizá encontramos aquello que nos puede ayudar

³²¹ Gaya, *op. cit.*, p. 38 (las cursivas son nuestras).

³²² Consulta realizada digital al *Diccionario de la Real Academia Española*: <http://lema.rae.es/drae/?val=expresar>

³²³ É. Souriau, *Diccionario de Estética*, Akal, 2010, pp. 555-559.

³²⁴ M. Dufrenne, *Fenomenología de la Experiencia Estética*, vol. II, Fernando Torres Editor, 1983, p. 60.

³²⁵ GAYA 2010, p. 37 (las cursivas son de Gaya).

a descifrar las palabras del pintor. En «El silencio del arte», publicado en 1951³²⁶ hemos leído que Gaya insiste en que el arte no es expresión, sino silencio, partiendo de la idea de que el artista auténtico no utiliza su grandeza para expresar sus miserias o su desesperación, de ahí que:

«El arte no es, no puede ser una expresión, la expresión del hombre. Si el arte expresara al hombre dentro de la vida [...], el arte no sería más que un intérprete, un aclarador [...].³²⁷

»... porque el arte hemos visto que no era el hombre ni su expresión, sino la continuación del hombre...³²⁸

»La obra tiene que ser vencida porque no es más que la expresión, y el gran artista no aspira a la expresión, sino al silencio.³²⁹

»El artista real, verdadero, cierto, es decir, el creador absoluto, no aspira a expresarse, ni siquiera a comunicarse con los demás, sino al Silencio. [...] En toda obra de arte grande no pueden estar las pasiones (y menos que ninguna, la pasión del arte), sino el silencio de esas pasiones, puesto que el arte no es expresión, sino purificación».³³⁰

El arte para Gaya no es el intérprete del ser humano, sino la posibilidad de su continuación, y no es expresión de pasiones, sino silencio o, como decía en la cita precedente, secreto. Y también, como ya se ha dicho aquí, una ascesis, una purificación. Sin embargo, leyendo estos fragmentos se nos dirá que hay algo difícil de comprender, algo al parecer confuso, porque si la función del arte grande es para Gaya fundamentalmente purificación, entonces ¿cómo se puede llevar a cabo esta sin conjurar las pasiones, precisamente, a través de la expresión?³³¹ Quizá Gaya se está pronunciando en contra de la reducción del arte a una supuesta dimensión terapéutica aplicada al artista, porque sería como limitarlo a un mundo estrecho ajeno a la grandeza y de espaldas a las posibilidades infinitas que ha mostrado el arte grande. Es posible que con la expresión «silencio del arte» se refiera a la ausencia deliberada de explicaciones en un discurso, tal como Aristóteles establece en su *Poética*.³³² Aunque tenemos la impresión de que el sentido que Gaya confiere al silencio en el arte tiene mayor calado. Otra pista la encontramos en un texto sobre *Espanoles de tres mundos* de Juan Ramón Jiménez, datado en 1940, donde el pintor escribe refiriéndose al poeta:

«Como si el idioma le sirviera, no para expresar lo descubierto, sino para descubrirlo».³³³

³²⁶ Ramón Gaya, «El silencio del arte», *Cuadernos Americanos*, LV, n.º 1, enero-febrero de 1951, pp. 122-137. En GAYA 2010, pp. 66-81.

³²⁷ *Ibid.*, pp. 68-69.

³²⁸ *Ibid.*, p. 71.

³²⁹ *Ibid.*, p. 76.

³³⁰ *Ibid.*, pp. 80-81.

³³¹ Cuando Aristóteles alude a la finalidad de los argumentos de la tragedia observa que esta ha de imitar las acciones que inspiren temor o compasión en nosotros, es decir en el público al que está dirigida la obra. Véase Aristóteles, *Poética* 1452b a 1454a, Alianza Editorial, 2004, pp. 63-70.

³³² Aristóteles dice: «Corresponde al pensamiento todo aquello que debe ser procurado mediante el lenguaje. Sus partes son: demostrar, refutar, suscitar pasiones, tales como compasión, temor, ira y otras semejantes [...] Y es evidente que también en los hechos hay que partir de estos principios, cuando haya que conseguir efectos de compasión o de temor, de grandeza o de verosimilitud. Pero la diferencia estriba en que aquí deben manifestarse *sin explicación*, mientras que en el discurso retórico deben ser suscitados por el orador y deben producirse de acuerdo a lo que se dice». *Ibid.*, 1456b, p. 87 (las cursivas son nuestras).

³³³ GAYA 2010, p. 273.

Esta apreciación, que tiene entidad por sí misma, como si se tratara de un aforismo un tanto enigmático, si la ponemos en relación con otras anteriores que hemos traído aquí, sugiere que el sentimiento pictórico para Gaya no explica, no saca a la luz, ni desvela, sino que apunta hacia un camino de descubrimiento, un camino de enriquecimiento y de ampliación del mundo, que sería, como ya se ha dicho, la continuación del hombre y su liberación. Así lo dice en este escrito de 1948, «Carta a una amiga (sobre *Animal de fondo* de JRJ)»:

«El arte no es la expresión del arte –como supone André Malraux en *La création artistique*–³³⁴ ni es la expresión del hombre, sino la continuación del hombre y esa continuación, es decir esa liberación, ese arrancarnos del arte y del hombre no puede conducirnos otra vez a ellos...».³³⁵

Aquí estamos otra vez ante un Gaya que dialoga con Malraux, y nos llama la atención su insistencia, como hemos leído en otro fragmento, en que el arte es la continuación del hombre y aquello que libera al ser humano. Y esa liberación, como ya nos ha sugerido anteriormente el pintor, tiene que ver con la purificación. Este planteamiento del arte como purificación, en contraposición al arte como expresión, es un criterio estético del que muy probablemente Gaya tuviera noticias en los años de su formación, bien por medio de lecturas, o bien por conversaciones con amigos y colegas. Así lo entiende Francisco Giner de los Ríos quien, como sabemos, fue una autoridad en materia de estética krausiana y una voz de referencia para muchos intelectuales españoles de aquellos años, entre los que se encontraba Juan Ramón Jiménez:

«No pocos de los que de esta manera han procedido y proceden aún, creen (y en ello se apoyan) que el secreto del arte consiste en la *expresión*, y que esta lo mismo puede interesarnos con lo grande que con lo mezquino, con lo universal que con lo accidental, con lo hermoso que con lo ridículo y deforme, siempre que todo lo represente con fidelidad rigurosa [*sic*]. Sin duda el arte, semejante al fuego, *purifica* cuanto toca; pero exige que el objeto tenga ya en sí condiciones sin las cuales jamás promoverá en nosotros la pura *simpatía* que debe procurar».³³⁶

Giner parte del supuesto aristotélico de purificación como condición del arte, y al mismo tiempo entiende que el arte como expresión es un arte pequeño si no logra promover la «pura simpatía», o lo que es parecido, el sentimiento. Ahora comprendemos la insistencia de Gaya en distinguir esas dos vías de la pintura: la del sentimiento y la de la expresión, caracterizando esta última como una vía de alejamiento paulatino del arte grande. Por tanto, comprobamos que esta idea del pintor está sustentada en una línea de pensamiento estético de tradición aristotélica³³⁷ que sigue operativa en el krausismo. Aunque es preciso añadir que en el caso de

³³⁴ A. Malraux, *La Création artistique, essais de psychologie de l'art*, Albert Skira Éditeur, 1948, p. 164.

³³⁵ GAYA 2010, p. 277.

³³⁶ F. Giner de los Ríos, «Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna», incluido en *Estudios de literatura y arte*, en *Obras completas de D. Francisco Giner de los Ríos*, Madrid, 1919, t. III, p. 160-236, citado en VV.AA., *Krausismo: Estética y literatura. Antología*, Editorial Labor, 1973, p. 140 (las cursivas son nuestras).

³³⁷ Definición aristotélica de tragedia: «Así, la tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, de un lenguaje sazonado, empleando cada tipo, por separado, en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos». Véase Aristóteles, *Poética* 1449b, Alianza Editorial, 2004, p. 47.

Gaya, cuando se refiere a que el arte es continuación del hombre y su liberación, parece aludir a una cierta superación de los límites de la experiencia artística, como podremos indagar en el siguiente capítulo.

Otro de los sentidos que puede tener al arte como expresión, precisamente se refiere a la expresión de una entidad supra-personal, que va más allá de la individualidad al expresar el sentir de una comunidad o el espíritu de una época. Pero se puede aún ir aun más lejos de lo antropocéntrico cuando una obra de arte expresa una entidad completamente impersonal que sobrepasa al ser humano, como, por ejemplo, una idea. De este modo la obra hace sentir el ethos de la idea y la hace perceptible. Así, decimos que la obra aspira a la trascendencia dando testimonio de un ideal que confiesa, pero que al no poder mostrarlo, porque es inexpresable, únicamente deja entrever algo que la sobrepasa.³³⁸ Al hilo de esta consideración, añadimos la caracterización que nos da Kant de la idea estética como lo que incita a pensar sin concepto y ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible.³³⁹

Volviendo a «El silencio del arte», podría pensarse que en este título hay por parte de Gaya un rechazo implícito del adorno, del amañamiento y de todo lo postizo o añadido, que sería como decir que es algo que enturbia la transparencia de la obra, como si fuera el «ruido» en el sentido contemporáneo de la palabra, como lo contrario al silencio. Y este rechazo puede que no se refiera únicamente a que donde hay ruido no hay obra de arte, sino que más bien puede insinuar que cuando una producción artística no se entiende por sí misma, entonces se hace sierva de una explicación teórica. Por tanto, podríamos decir que, de este modo, la obra en cuestión ha perdido su autonomía, porque no puede prescindir de un discurso incorporado como una parte inseparable de ella, que no aportará sino distorsión y ruido. Contamos con un testimonio de este modo de entender el silencio del arte formulado en un sentido parecido por el pintor Gutiérrez Solana, según el comentario que al respecto hace Ramón Gómez de la Serna: «Nunca quiere hablar de pintura. “La pintura –como él dice– se pinta, pero *no se dice*”».³⁴⁰

Pero Gaya apunta más allá, y deja claro que con la noción «silencio del arte» quiere dar a entender que, desde su punto de vista, en la obra lograda sobran las pasiones del artista y todo personalismo. También podríamos añadir que el silencio del arte alude a un no hacer explícito lo implícito, como si existiera un secreto que no ha de ser revelado. Y volviendo a la formulación kantiana de que la idea estética es lo que incita a pensar un concepto sin que ningún lenguaje lo llegue a expresar del todo, ni lo pueda hacer comprensible, se podría inferir que esa idea alberga por sí misma una potencia significativa que no se agota, que es inabarcable, y de ahí el juego infinito de la interpretación para intensificar la contemplación de la obra. Así formulado, entenderemos que el epígrafe gayesco de «silencio del arte» no niega la interpretación, sino que la hace posible, al dejar que la presencia de la obra comparezca por sí misma en su desnudez, sin vestimenta ni postizos discursivos que condicionen o desplacen la riqueza de matices de la contemplación. Por tanto, podemos decir que el silencio del arte implica además para Gaya el rechazo de la pedagogía impuesta con explicaciones teóricas que hacen explícito un sentido

³³⁸ É. Souriau, *Diccionario de Estética*, Akal. 2010, p. 559.

³³⁹ I. Kant, *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, 2001, p. 270.

³⁴⁰ Citado en J. Santos Guerrero, *Pasión del cuerpo presente. Imagen y escritura en la obra de Solana*, Fernando Villaverde Ediciones, 2005, p. 106 (las cursivas son nuestras).

que a su vez arruina otras interpretaciones posibles y otros modos de sentir aquello que late dentro de la obra, que está implícito, pues como dice Ortega: «La delicia de la pintura es sernos perpetuo jeroglífico frente al cual vivimos constantemente en una faena de interpretación».³⁴¹

12. El sentimiento y la naturaleza

No perdemos de vista el enfoque del sentimiento pictórico a la luz del concepto de intuición, que remite a un instinto creador pues, como ya dijimos, esta es la clave del bergsonismo que hace comprensible la actividad psíquica de la inspiración. Igualmente hemos resaltado que la intuición es central, tanto en la estética de Schelling, considerado por algunos autores como un precursor de Bergson,³⁴² como en la de Krause, alumno de aquél, cuyo presupuesto fundamental es un concepto del arte en tanto que *intuición parcial de Ser*.³⁴³ Este último caracteriza la belleza pictórica como «la intuición poética de lo que se expone en la apariencia visual de la luz»,³⁴⁴ y esta intuición, como toda belleza artística, surge de la poesía interior, aunque, como añade Krause, no se expresa con palabras, sino con imágenes que exponen lo bello configurado en el espacio.³⁴⁵ Así pues, la intuición es en las filosofías de Schelling, Krause y Bergson el modo privilegiado de acceso a lo más real. Esta facultad la encontramos también en la poética de Juan Ramón Jiménez, donde aparece vinculada al concepto de naturaleza, junto con la categoría de pueblo:

«El pueblo es principio y fin, sin pasar por el medio; es principio unido al fin, es *eternidad*. El pueblo, la naturaleza, es más eternidad que la ciudad, la civilización, la cultura. *La cultura no es eterna, es eterna la intuición*. El pueblo es *la intuición*, y cuando un hombre cansado de la vida se «retira» a la naturaleza [...] va en busca de *intuición*, de la *desnudez* de la cultura [...]. Todos sospechamos siempre que el pueblo tiene la verdad, *sabiéndolo o sin saberlo* [...]. La naturaleza y el pueblo sólo elijen y conservan la verdad suficiente».³⁴⁶

Lo primero que llama la atención es la caracterización juanramoniana de la intuición como «desnudez de la cultura» donde se halla una verdad «sabiéndolo o sin saberlo»; y no se puede descartar que sea un eco suyo la noción gayesca de «inocencia»,³⁴⁷ estrechamente relacionada con la voz de origen, que es «un saber vital que se ignora a sí mismo», no mediado por la eru-

³⁴¹ J. Ortega y Gasset, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Revista de Occidente, 1950, p. 22.

³⁴² G. Deleuze, «La conception de la difference chez Bergson», *Les Études Bergsoniennes* IV, París, Albin Michel, 1956, p. 85.

³⁴³ Ricardo Pinilla observa que «el presupuesto fundamental que preside toda la teoría del arte no es otro que el arte en su totalidad en tanto que *intuición parcial de Ser*». Véase R. Pinilla, *El pensamiento estético de Krause*, Universidad de Comillas, 2002, pp. 811, 820 y 823.

Sobre la noción de intuición en Krause, se puede consultar R. V. Orden Jiménez, *El sistema de la filosofía de Krause. Génesis y desarrollo del Panenteísmo*, Universidad de Comillas, 1998, pp. 406-407, 522, 521 y 548.

³⁴⁴ R. Pinilla, *Krause y las artes*, Madrid, Universidad de Comillas, 2013, p. 173.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ J. R. Jiménez, *Crítica paralela*, edición de Arturo del Villar, Madrid, Narcea, 1975, p. 203. Citado en F. J. Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Salamanca, 1981, p. 319 (las cursivas son de Blasco).

³⁴⁷ La inocencia vinculada a la experiencia estética la encontramos en otros autores como Mikel Dufrenne que vincula el goce estético con la inocencia: «Es notable que la experiencia estética tenga siempre ese acento de inocencia. Esto se debe, sin duda, a que el ámbito de la estética implica ocio y nos transporta a un mundo, previo al trabajo, donde todo es juego». Véase M. Dufrenne, *Fenomenología de la Experiencia Estética*, vol. II, Fernando Torres Editor, 1983, p. 15.

dición.³⁴⁸ Esta afinidad que encontramos entre el planteamiento de Juan Ramón Jiménez y el de Ramón Gaya no parece una pura coincidencia, sino otro indicio más del influjo del poeta de Moguer en las convicciones estéticas y vitales de nuestro pintor. Por otra parte, la identificación juanramoniana del pueblo con la naturaleza es uno de los elementos más significativos de su poética. En ella encontramos que el pueblo es lo natural e instintivo. Desde su perspectiva simbolista, Juan Ramón entiende que la verdadera poesía precisa acudir a lo popular como fuente de símbolos, libres de toda deformación culturalista. El poeta de Moguer entiende que si la naturaleza es fuente primigenia de símbolos valiosos para el avance espiritual del hombre, es al pueblo al que le corresponde la lectura e interpretación de dichos símbolos y claves pues, como señala Francisco Javier Blasco Pascual, la fuerza del simbolismo no reside para Juan Ramón en la creación de símbolos novedosos, sino en el desciframiento de los ya existentes en la naturaleza, y en esto el pueblo es el depositario de esa riqueza simbólica y, por tanto, la escuela del poeta en la que aprender consiste en olvidar imposiciones culturalistas forzadas.³⁴⁹

Pues bien, si retomamos el hilo de nuestra indagación en torno al sentimiento en Gaya, comprobamos que para el pintor lo popular tiene igualmente que ver con lo natural.³⁵⁰ Lo natural es otra de las nociones que atraviesan sus escritos, muy vinculada a la idea de vida y de lo vital. Lo que nos remite, por una parte, a la caracterización kantiana del sentimiento de placer o de dolor como sentimiento de vida del sujeto, y por otra a las tesis de Lipps en sus *Fundamentos de la Estética*, donde el alemán relaciona la *Einfühlung* con un despliegue de fuerza y un aumento de la vitalidad que tienen que ver con un «sentimiento de naturaleza»,³⁵¹ relacionado también con la experiencia estética en la que, como ya se ha dicho, el término simpatía, en tanto que *Einfühlung* positiva, tiene un ascendente que se remonta hasta la filosofía de Hume: ya para el filósofo escocés la *sympathy* es una cualidad de la naturaleza humana. Por tanto, observamos que la naturaleza parece ser una de las claves para dilucidar la noción de sentimiento, a la vez que nos abre una vía interpretativa con el fin de aclarar la proposición gayesca de *El sentimiento de la pintura* que afirma que la creación es un acto vivo, un acto-naturaleza.³⁵²

Se diría que tanto en la obra de Juan Ramón Jiménez como en la de Gaya subyace el presupuesto de una naturaleza creadora y viviente. Esta idea la encontramos también en la exégesis de Manuel García Morente del texto kantiano, según leemos en su prólogo a la *Crítica del juicio*, donde dice que «Kant ha reconocido y afirmado que la materia, el contenido del sentimiento estético es naturaleza», y que «el arte es naturaleza viviente, naturaleza animada».³⁵³ Al hilo de este supuesto de la naturaleza como algo animado y viviente, llama la atención que Krause, en una anotación de mayo de 1802, escriba: «La naturaleza está necesariamente ani-

³⁴⁸ GAYA 2010, p. 37.

³⁴⁹ F.J. Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Salamanca, 1981, p. 320.

³⁵⁰ GAYA 2010, p. 926.

³⁵¹ T. Lipps, *Los Fundamentos de la Estética*, traducción de Eduardo Ovejero y Maury, Madrid, Daniel Jorro editor, 1923, p. 153.

³⁵² *Op. cit.*, p. 39.

³⁵³ M. García Morente, «La estética de Kant», introducción a I. Kant, *Crítica del juicio*, Espasa, 2001, pp. 61 y 60.

mada y el ánimo necesariamente encarnado en la naturaleza».³⁵⁴ También es preciso recalcar lo esencial que es la noción de vida para el autor del sistema panenteísta, que, como ya se ha destacado aquí, está estrechamente vinculada con el arte, a partir de tres consideraciones que son: en primer lugar, que el arte supremo es para él «el arte de la vida»; en segundo lugar, que el arte en general está movido por la fuerza de la vida, y, finalmente, porque el primer tipo fundamental del «arte bello» es «el arte bello de la vida», cuya génesis la encontramos en la poesía interior.³⁵⁵ Y en un sentido parecido y sin necesidad de remontarnos hasta Krause, hallamos este supuesto en el inmanentismo de Bergson en el que la intuición es también llamada «instinto consciente» y está íntimamente relacionada con el élan vital y la evolución de una naturaleza que es creadora, o como decía Spinoza: *Natura naturans*.

Sabemos que el arte se ha definido a menudo por su relación con la naturaleza. Ahora bien, si nos remontamos al tópico que hace del arte imitador de la naturaleza, como observa Schelling, ¿qué utilidad podría tener para el artista este principio tan general, con un concepto tan amplio y vago de naturaleza? Porque eventualmente se puede pensar que la naturaleza no es más que un agregado caótico e indeterminado de objetos, o, más bien, considerarla como el conjunto de los cuerpos naturales y de las fuerzas cósmicas que rodean al hombre, o meramente como la tierra que proporciona el alimento. Pero también sabemos que ha sido considerada como la fuerza originaria del mundo, que produce de sí misma todas las cosas. Así pues, para no perdernos en esta amplitud oceánica, nos limitaremos a explorar dos miradas contrapuestas: la que cree ver en ella algo viviente, y, por el contrario, la que únicamente la toma en consideración en tanto que objeto inerte, cosa que reprocha Schelling a los seguidores de las ciencias de su época:

«Podría aplicárseles las palabras de un profundo pensador: Vuestra falaz filosofía ha suprimido a la naturaleza: ¿por qué exigís entonces que la imitemos? [...] La naturaleza no era sólo para ellos una imagen muda que jamás había proferido una palabra viviente: era un esqueleto de formas vacías, cuya imagen vacía había de trasladarse al lienzo o esculpirse en piedra. Esta era, precisamente, la doctrina de los rudos pueblos primitivos que, no viendo nada divino en la naturaleza, sacaban de ella ídolos; mientras que el inteligente pueblo de los helenos, que en todas partes sentía la huella de una fuerza activa y viviente, veía nacer de la naturaleza verdaderos dioses».³⁵⁶

No sería tan disparatado, pues, hacer esta distinción siguiendo a Schelling, entre las cosmovisiones que ven la naturaleza como algo mudo y sin vida, que ni sugiere ni inspira, y entre las que la perciben como creadora. Según Mikel Dufrenne,³⁵⁷ la naturaleza se ha entendido desde el Renacimiento con la perspectiva de una filosofía de la representación, que opone el sujeto al objeto, y que es así concebida por el imperio de la técnica, para el que la naturaleza no es

³⁵⁴ Citado en R. V. Orden Jiménez, *El sistema de la filosofía de Krause. Génesis y desarrollo del Panenteísmo*, Universidad de Comillas, 1998, p. 83.

³⁵⁵ R. Pinilla, *El pensamiento estético de Krause*, Universidad de Comillas, 2002, pp. 820 y 823. Véase también R. Pinilla, *Krause y las artes*, Madrid, Universidad de Comillas, 2013, pp. 70-73.

³⁵⁶ F. Schelling, *La relación del arte con la naturaleza*, Filosofía Hoy, 2014, p. 46.

³⁵⁷ Véase M. Dufrenne, *Le poétique*, París, Presses Universitaires de France, 1973, pp. 199-211. y también M. Dufrenne, entrada «Naturaleza» en É. Souriau, *Diccionario de Estética*, Akal, 2010, pp. 818-820.

más que el ámbito que el hombre debe dominar. El arte, entendido en su sentido más amplio, continúa Dufrenne, designa una práctica que, con la ayuda del conocimiento, produce lo artificial para instaurar un orden humano. La naturaleza es así entendida como objeto o producto y fuente de recursos. Pero desde el punto de vista trascendental, añade Dufrenne, la naturaleza es lo diverso sensible que debe organizar la unidad originariamente sintética de la percepción. Y desde el punto de vista de la descripción fenomenológica es, más concretamente, un «dominio ontológico» –el dominio «cosa»– que se distingue a priori del dominio vida o del dominio hombre, y de lo que se puede denominar el dominio cultura. Y, sin embargo, añade, lo vital, lo humano, lo social, pueden ser concebidos como naturaleza, en la medida en que estos no son el producto artificial que el hombre se da a sí mismo. Ahora bien, si entendemos que todo es naturaleza, como cuando hablamos de la «naturaleza humana», quizá, precisa Dufrenne, haya que entender el concepto de naturaleza en otro sentido que no se puede justificar desde el positivismo del saber. Este autor considera que sólo se puede ser materialista poéticamente buscando el comienzo en una *poiein* de la Naturaleza, de la que sólo el arte da una idea, imitándola.³⁵⁸ Una idea que remite al concepto griego de *physis*, o, lo que es parecido, al de Naturaleza naturante, que no designa únicamente el ser en sí de lo real, sino también la insistencia, la densidad y la potencia. Dufrenne añade que la comprensión de la idea de Naturaleza naturante pasa por el concepto de potencia de Schelling.³⁵⁹ Así pues, lo dado es lo «naturado», pero a la vez muestra lo naturante o el esfuerzo indefinidamente renovador de la naturaleza, que descubre una creación continua e imprevisible, tal como propone la filosofía de Bergson,³⁶⁰ cuyo vitalismo, como es sabido, descansa sobre el presupuesto de la naturaleza creadora.

Así pues, según sea percibida y tomada en consideración la naturaleza, tendremos dos mentalidades diferentes o dos tipos de intereses opuestos con respecto a esta, que son, por un lado, si es considerada como una realidad disponible para explotarla, intervenir en ella para cambiarla o transformarla, o, por otro, si se trata de una realidad rica en posibilidades que hay que desarrollar, dejándola existir y manifestarse. Explotar o desarrollar, dos actitudes humanas que se nos muestran contrapuestas. De un modo parecido, Fischer, en *La necesidad del arte*, observa que la obra de arte puede entenderse, bien como absorción de la realidad, o bien como dominio de la misma.³⁶¹ Así, caben dos actitudes: el artista puede ser como un domador que somete a la bestia-naturaleza, o puede plegarse a sus designios:

«El hombre necesitó mucho tiempo para elevarse por encima de la naturaleza y enfrentarse con ella como creador. [...] El hombre sustituyó a la naturaleza. No se limitó a esperar lo que la naturaleza le ofrecía: la obligó a darle lo que él quería. Convirtió a la naturaleza en su servidora. Y con la utilidad creciente de sus instrumentos, con su carácter cada vez más específico, con su adaptación cada vez más perfecta a la mano humana y a las leyes de la naturaleza, con su creciente humanización, creó objetos que no se podían encontrar en la naturaleza».³⁶²

³⁵⁸ M. Dufrenne, *Le poétique*, Presses Universitaires de France, 1973, p. 38.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 209.

³⁶⁰ M. Dufrenne, entrada «Naturaleza» en É. Souriau, *Diccionario de Estética*, Akal, 2010, p. 819.

³⁶¹ E. Fischer, *La necesidad del arte*, Ediciones Península, 2011, p. 24.

³⁶² *Ibid.*, p. 42

Obligar a la naturaleza a dar lo que el hombre quiere y hacer de ella su servidora: esta sería una actitud extraña para Gaya. Él no pretende plantar cara a la naturaleza para dominarla, como supone Fischer que hace el hombre primitivo al descubrir el instrumento de trabajo. Porque, desde el punto de vista del pintor, el arte no es un trabajo manual cualquiera, no se trata de una técnica, ya que el instrumento para la creación, tal como lo entiende Gaya, es biológico y no reemplazable, como sí lo es, en cambio, todo instrumento de una tecnología. Por tanto, el pintor no somete a la naturaleza, más bien es él el que está sometido a ella, adaptado a ella. Es como un animal que no pretende alterarla ni violentarla. Una perspectiva similar la encontramos en la distinción bergsoniana que nos señala García Morente:

«Una primera ojeada sobre los trabajos que la inteligencia y el instinto realizan nos descubre ya entre las producciones de ambos una importante distinción. La inteligencia fabrica instrumentos artificiales con la materia inerte. El instinto, en cambio, desarrolla y utiliza los órganos del cuerpo vivo».³⁶³

Una vez más aflora esta dicotomía bergsoniana entre fabricar lo artificial y desarrollar lo natural, derivada del trabajo, según este venga determinado por la inteligencia o por el instinto y que, como hemos sugerido anteriormente, también conlleva diferentes modos de percibir la naturaleza. Otra afinidad de nuestro autor con Bergson es que esta dicotomía atraviesa la obra de Ramón Gaya y se condensa en dos polos contrapuestos, que son el artificial y el natural. Pero, para no desviarnos de nuestro tema, dejamos por el momento este rasgo de su pensamiento estético, que abordaremos más adelante en la lectura de otro de sus escritos, *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*.³⁶⁴

En cuanto a la vieja idea que hemos evocado con Schelling, según la cual se pensaba que el arte imitaba a la naturaleza, o, lo que es igual, el arte considerado por la tradición como mimesis, tiene el inconveniente, como apunta Dufrenne, de que demasiado a menudo se limita a transmitir una ideología, o a celebrar lo «naturado», embelleciendo el modelo que quiere representar. Sin embargo, añade, esta idea de mimesis tiene otra dimensión bien diferente, en la que lo verosímil no es lo que las instancias del poder designan como «lo convenido», sino aquello que muestra lo más verdadero de lo «naturado», como el aspecto en el que se manifiesta lo «naturante», o, como precisa Dufrenne, la fuerza silenciosa de lo posible donde se revela la *poiesis* de la Naturaleza, lo originario, que es aquello que posee la potencia de aparecer en su verdad.³⁶⁵ De este modo el arte moderno apunta a la aparición misma, e imita la fuerza creadora, de la naturaleza «naturante», como hizo Miguel Ángel al arrancarle los prisioneros a la piedra. A partir de esta premisa Dufrenne elabora una teoría estética sugerente, como se puede apreciar en esta cita:

«Conviene, pues, volver un instante sobre la doctrina de la mimesis. Imitar no significa únicamente reproducir el modelo, sino seguir un modelo. [...] Actualmente se destaca que Aristóteles no recomienda, como la tradición creía, imitar las cosas naturales, sino imitar a la naturaleza: producir objetos que, aunque tengan su origen en la *poiesis* humana, manifiesten la misma potencia de existir que los objetos que

³⁶³ M. García Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917, p. 126.

³⁶⁴ GAYA 2010, pp. 931 a 953.

³⁶⁵ M. Dufrenne, entrada «Naturaleza» en É. Souriau, *Diccionario de Estética*, Akal, 2010, p. 820.

tienen su origen en sí mismos y manifiestan de esta forma la *poiesis* de la naturaleza. [...] [A diferencia de las obras de la industria, en las obras de arte] lo sensible no aporta solamente un sentido que le es inmanente: las obras inauguran un mundo. Y es ahí donde, por segunda vez, manifiestan la fuerza del aparecer: «naturadas», son en sí mismas «naturantes». El significado que desvela su expresividad imita el acontecimiento inaugural del aparecer. Y ese acontecimiento tiene lugar en lo originario, hacia donde la experiencia estética nos reconduce. La obra no imita a la Naturaleza colocándose en el mundo, sino ofreciéndonos el acceso a un mundo posible, una posibilidad de mundo. Un mundo que no represente —¿y que representarían la música o la poesía, el arte llamado abstracto, e incluso el arte figurativo?—, porque Cézanne no representa la montaña, la hace advenir a presencia, tan cercana de lo originario, donde nosotros todavía permanecemos unidos a ella».³⁶⁶

Merece la pena esta larga cita para apreciar la fuerte apuesta de Dufrenne, que se sustenta en esa distinción tan spinoziana entre naturaleza «naturata», creada, producida, y naturaleza «naturans», creadora, productora,³⁶⁷ de la que este autor deriva la relación tan estrecha del arte con la naturaleza, con la que a la vez saca a la luz un aspecto nuevo de la mimesis, donde la obra ya no es mera copia de la naturaleza, ni pertenece al orden de la representación, porque de lo que se trata es de seguir el modelo natural en su dimensión originaria y generadora. De este modo, en la obra de arte se manifiesta la vida, la potencia de existir de los objetos en su aparecer, en su origen, e inaugura un mundo «haciéndolos advenir a presencia», o, como dice Ortega: «Lo importante estéticamente es que ese acto de aparecer está siempre repitiéndose, que el objeto está siempre «apareciendo», viniendo al ser, al existir».³⁶⁸ Esta dimensión de la naturaleza como naturaleza naturante nos remite al sentido griego de *physis* como poder generador de vida o principio que genera lo que crece y el venir de las cosas a ser. Dicho con otras palabras: el primer movimiento inmanente de cada uno de los seres naturales y la manera de ser de una cosa que lo es por sí misma. Leamos el sentido de la noción de *physis* en palabras de María Zambrano:

«Entrar en contacto con la materia es entrar en contacto con lo sagrado, con la «*physis*» antes del concepto, antes de la filosofía, antes del ser. Nombrar de nuevo la materia, pretender fijarla como realidad principal equivale a desenterrar todo lo que fue vencido por la idea de «naturaleza» con la cual el hombre griego se libera del mundo hermético de lo sagrado. La «*physis*» era primariamente lo sagrado, y el haber podido revelarla en una idea adecuada constituye la humanización, el paso hacia la humanización más definitivo que el hombre ha dado en su historia. [...] Según se sabe, «*physis*» era un término sagrado del vocabulario de los misterios, fuerza sobre la cual nada puede el hombre. La primera forma de poder es el pensar, pero aún no se sabía. [...] El hallazgo del concepto liberó al hombre de la servidumbre ante la «*physis*» sagrada.»³⁶⁹

La filósofa evoca una sabiduría mítica generadora de la filosofía y de la ciencia, pero pone el acento en la dimensión sagrada a la que alude el término *physis*. Una dimensión que no que-

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ Véase la distinción entre la Naturaleza naturante y la Naturaleza naturada en el esolío de la prop. XXIX, en B. Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Alianza Editorial, 2002, p. 84.

³⁶⁸ J. Ortega y Gasset, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Revista de Occidente, 1950, p. 87.

³⁶⁹ M. Zambrano, «La destrucción de las formas», en *La agonía de Europa*, Editorial Sudamericana, 1945, pp. 139-142.

remos explorar por el momento. Únicamente ilustraremos esta conexión entre lo sagrado y la naturaleza con estas líneas de *De rerum natura*³⁷⁰ con las que Lucrecio describe los ritos del culto a la diosa Cibeles:

«Para empezar, la tierra contiene en sí los cuerpos primarios a partir de los cuales los manantiales de fríos remolinos renuevan sin parar el mar inmenso, contiene de donde nazcan fuegos (pues en muchos parajes arde con escondida llama el suelo de la tierra; de hondos fuegos proviene el arrebatado ataque del Etna ciertamente), tiene además de donde alzar lucidas mieses y feraces arboledas a favor de la raza humana, y también de donde poder ofrecer a la montuna raza trashumante de las bestias arroyos, enramadas y pastos feraces, razón por lo que a ella se le ha llamado Gran Madre de los dioses y madre de las bestias y engendradora única de nuestro cuerpo».³⁷¹

Y luego añade:

«Estas cosas, aunque se venga diciendo que están bien y excelentemente ordenadas, quedan sin embargo muy lejos de una fundamentación real. [...] La tierra desde luego carece de un real entendimiento en todo instante, y, puesto que posee los primordios de muchos seres, saca a la luz del sol muchas cosas de muchos modos. Si uno aquí decide llamar al mar ‘Neptuno’ y al grano ‘Ceres’, y prefiere usar sin tino el nombre de Baco antes que expresar la denominación correspondiente del vino, admitamos que ése ande diciendo que el globo de la tierra es la Madre de los dioses, con tal de que de verdad evite que la religión repulsiva contagie su alma».³⁷²

La noción de *physis*, que nos sale al paso trabada aquí con lo sagrado y con la divinidad, es otro de los sentidos del concepto de naturaleza. Lucrecio contrapone el relato mítico a una visión científica y racionalista para advertir del posible error de aquel que cree al pie de la letra el relato tradicional sobre las deidades de la mitología sin asumir previamente que la tierra no tiene entendimiento ni por tanto voluntad. Pero lo que queremos destacar ahora es que la naturaleza ha suscitado en todos los tiempos sentimientos que han sido celebrados. Según nos dice Bergson a propósito del encanto del campo, los romanos lo designaban con la palabra *amoenus*. A este sentimiento Bergson lo llama sentimiento de la naturaleza.³⁷³

Además es necesario señalar que si bien Gaston Bachelard afirma que la ensoñación creadora sale de la naturaleza y pertenece a la naturaleza, considera que es un más allá de la naturaleza naturante, en el sentido de que el arte es naturaleza *injertada*, a saber: naturaleza con un injerto o impronta de cultura.³⁷⁴ Ahora bien, cuando Ramón Gaya se refiere a la relación de la creación pictórica con la naturaleza, unas veces parece aludir a este principio generador que muestra el nacer de las cosas, y otras en cambio apunta hacia la dimensión irracional o animal, anterior a la cultura y la civilización. En todo caso, da la impresión de

³⁷⁰ Parece ser que la recuperación y difusión de los textos de Lucrecio se la debemos a Bergson, que editó una selección de textos de *De rerum natura* con una introducción suya en 1884. Véase H. Bergson, *Lucrecio*, Montevideo, Hiperión, 1937.

³⁷¹ Lucrecio, *La naturaleza*, Editorial Gredos, 2010, p. 120.

³⁷² *Ibid.*, pp. 122-123.

³⁷³ H. Bergson, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, introducción de John M. Oesterreicher, México, Editorial Porrúa, 1997, p. 20.

³⁷⁴ G. Bachelard, *El agua y los sueños*, traducción de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 21-22, 31 y 83.

que cuando el pintor dice que el arte es un acto vivo, un acto-naturaleza, es porque entiende con Juan Ramón Jiménez que la creación está mucho más ligada originariamente al instinto que a la razón, de tal modo que, como parece sugerirnos, el alumbramiento de la obra es algo tan espontáneo como el brotar de una planta silvestre:

«El arte, la creación, responde a un instinto natural de ese ser que crea su obra».³⁷⁵

«Creo que [pintar] es un impulso que hay en el *hombre* de manera natural».³⁷⁶

Abundan en la obra escrita de Gaya las referencias al término «natural», relacionado con el arte y la creatividad, que a menudo alude a la naturaleza humana en su dimensión más irracional. Así también lo entiende María Zambrano:

«[Natural es] aquello que por ser anterior a la civilización, había quedado al margen de ella oprimido; las zonas irracionales, cósmicas casi, que hay en el hombre y que el racionalismo había apartado con puritano horror».³⁷⁷

Lo natural que describe Zambrano podría aludir a esa entidad psíquica que Freud denominaba *ello*,³⁷⁸ la energía que puebla el fondo del inconsciente, cuya transparencia parece ser para Gaya una garantía de autenticidad, como dice en *El sentimiento de la pintura*: «Y yo dudaba siempre de todo lo que no tuviera un nacimiento directo, animal».³⁷⁹ Podríamos decir entonces que lo natural y lo animal son términos a menudo intercambiables para el pintor, como si toda la naturaleza fuera un inmenso animal, un organismo vivo, tal como la concebían los renacentistas,³⁸⁰ o como si hubiera una memoria orgánica que se conserva a través de la escala filogenética, tal como propone Bergson.³⁸¹ Esta relación fue puesta de manifiesto por Lipps, que explica uno de los aspectos de la *Einfühlung* a través del mundo de los animales:

«Nosotros consideramos a los animales como animados, como dotados de alma. Nadie puede dudar que nosotros dotamos a los animales de una vida anímica porque ponemos como fundamento de sus manifestaciones una vida anímica parecida a la nuestra, un 'yo'. Y este yo, en su origen, es nuestro propio yo. Y puesto que esta vida anímica, no sólo la veo representada en las manifestaciones exteriores del animal, no sólo la infiero, sino que la vivo íntimamente, dichas manifestaciones del animal se me hacen comprensibles estéticamente, y tienen para mí significación estética».³⁸²

De estas palabras de Lipps se podría inferir que se da una empatía entre los humanos y los animales, como si fueran seres hermanados bajo un mismo entorno natural. Seres que comparten un orden vital común limitado por la muerte. El animal es lo otro distinto de mí, pero

³⁷⁵ GAYA 2007, p. 308.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 226 (las cursivas son de Gaya).

³⁷⁷ M. Zambrano. *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939)*. Hispamerca, 1977, p. 115.

³⁷⁸ S. Freud, *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, 2004, p. 9.

³⁷⁹ GAYA 2010, p. 49.

³⁸⁰ J. Pérez de Tudela, *Historia de la Filosofía Moderna*, Akal, 2001, p. 87.

³⁸¹ M. García Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917, p. 118.

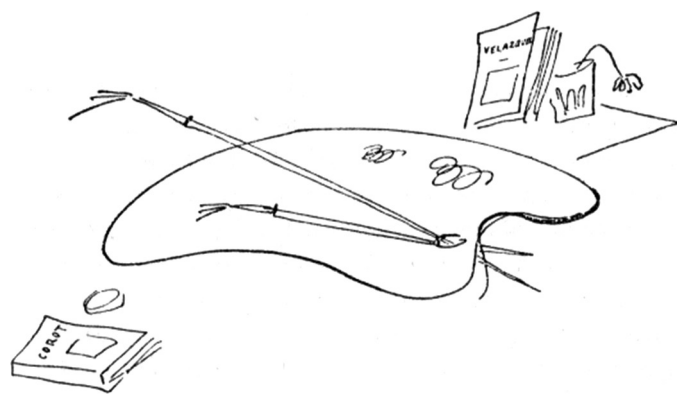
³⁸² T. Lipps, *Los Fundamentos de la Estética*, Daniel Jorro editor, 1923, p. 157.

está en mí, lo percibo en mí como ese lazo que me une al mundo natural. Así pues, lo animal es lo animado y lo vivo que yo comprendo estéticamente, pero también es un fondo salvaje que aflora con un sentimiento que suprime esa distancia teórica entre el sujeto y el objeto. Se podría admitir, entonces, que se da un sentimiento de fusión con la naturaleza en la mirada del animal, que es la mirada sin sujeto, o con la curiosidad de un perro, como nos dice Rilke a propósito del autorretrato de Cézanne:

«Sólo que aquí el estupor inexpresivo del alelamiento ha sido sustituido por una atención animal que sostiene objetiva y paciente vigilancia en los ojos no interrumpida por ningún parpadeo. Y cuán grande e incorruptible era la objetividad de su mirada lo confirma conmovedoramente la circunstancia de que se ha representado él mismo sin intentar lo más mínimo explicar su expresión o presumir de algo, sino con humilde objetividad, con la fe y la imparcial curiosidad de un perro que se ve en el espejo y piensa: mira, otro perro».³⁸³

Atención animal, paciencia de la espera. Mirada de perro que no juzga, porque es parte de la naturaleza, está sometido a sus leyes, no pretende transformarla ni dominarla. Mirada del pintor, que por su animalidad ha dejado de ser humana. Por tanto, el sentimiento de la pintura en el que Gaya nos ha confesado que vive no es un mero metabolizar la relación con la naturaleza, sino una superación de la distancia entre el sujeto y el objeto hasta alcanzar una singular unión por donde fluye la corriente de esa fuerza natural o potencia originaria. El sentimiento pictórico, podríamos decir, es para Gaya la energía que desencadena esa espontaneidad del perro.

³⁸³ R.M. Rilke, *Cartas sobre Cézanne*, Paidós, 1992, p. 61.



CAPÍTULO III

DE LA PINTURA

Tras un primer examen de la noción «sentimiento pictórico», no es descabellado pensar que nuestro autor habría hecho suyo el enunciado: «Lo que se sabe sentir se sabe pintar». No olvidemos que esta proposición la hemos obtenido a partir de aquella otra de Cervantes que reza: «Lo que se sabe sentir se sabe decir, puesto que algunas veces el sentimiento enmudece la lengua».¹ Sin embargo caemos en la cuenta de que la vía de la expresión a la que alude Gaya, la más admitida y seguida en la pintura contemporánea, es la que *dice*, en tanto que la vía del sentimiento, la del silencio, sería más bien la que *no dice* todo lo que siente, como sucede algunas veces en el contexto amoroso en el que lo inmenso del sentimiento desborda la limitada capacidad de la expresión humana. En este sentido Juan Ramón Jiménez escribe: «La persona enamorada puede con una sonrisa, con una mirada, expresar más que una palabra, y no saber la palabra. Entonces existe una cosa inefable. San Juan de la Cruz lo sabe muy bien. Entonces hay que proceder por rodeos, ¿y cómo?, entonces, ¿cómo se escribe?, por símbolos, por rodeos, como mucha gente dice una cosa sin decirla, por rodeos, y es una manera mucho más bonita, además».² Ante lo inefable el poeta se queda sin habla en extasiada contemplación:

En el cielo que más de su luz toma
estuve, y cosas vi que no sabría
contar, ni puede el que de allí desciende,

puesto que cuando a su deseo llega,
nuestro intelecto tanto profundiza
que no puede seguirlo la memoria.³

¹ M. de Cervantes, «El amante liberal», *Obras completas*, M. Aguilar editor, s/a, p. 1198 (las cursivas son nuestras).

² J. R. Jiménez, *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, México, Aguilar, 1962, p. 259.

³ Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, traducción de Fernando Gutiérrez, Barcelona, Plaza y Janés, 1961, Paraíso, canto I, 4-9, p. 531.

Max Weber destaca el contraste de estos versos con otros de *El Paraíso perdido* de Milton, en los que se expresa la alegría mundana puritana que valora la vida como tarea. Mientras que en la *Divina Comedia* se refleja la concepción de vida religiosa católica como contemplación, los de *El Paraíso perdido* expresan en cambio la alta valoración que tenía para el calvinismo la actividad mundana como tarea. Véase M. Weber, *La ética protestante y el «espíritu» del capitalismo*, Alianza Editorial, 2003, pp. 103-104.

El poeta reconoce que la naturaleza de los secretos que contempla desborda su capacidad de expresarlos con palabras. En cambio María Zambrano advierte que cierta poesía «ha creído que las entrañas tenían que expresarse a sí mismas; tenían que gritar, que manifestarse en su paroxismo. Y así la poesía llegó a ser esa cruda manifestación de lo que no puede llegar a la palabra, y se queda en grito o en gemido de lo inconfesable, en suma. Y quienes hacen esto no tenían en cuenta que degradaban la palabra, pues hay cosas que no pueden decirse».⁴ No pueden decirse, podríamos añadir con Ramón Gaya, porque pertenecen al orden de un misterio que no se agota en la lógica discursiva del lenguaje convencional. Un misterio que la iluminación poética permite *conocer*, pero no *enunciar*. De este modo se dejaría interpretar el célebre apotegma del *Tractatus* de Wittgenstein: «Aquellos de lo que no se puede hablar hay que silenciarlo».⁵ Ortega aporta otro punto de vista, al considerar que la pintura es un diálogo permanente entre el artista y el contemplador. Un diálogo en el que el sentido, como en los jeroglíficos, no está declarado de forma patente, sino latente. Porque la pintura, dice el filósofo, es un apasionado afán de comunicación con procedimientos mudos, de tal modo que «toda la gracia de la pintura se concentra en esta dual condición: su ansia de expresar y su resolución de callar. Pintar es resolverse al mutismo, pero esta mudez no es una privación, no es un defecto. Se la adopta porque se quiere expresar precisamente ciertas cosas que el lenguaje, por sí, no podrá nunca decir».⁶ Y no pueden decirse, añadimos, porque la intimidad guarda siempre un secreto, un resto que no se deja traer a la palabra y únicamente puede ser aludido, insinuado, abordado indirectamente por rodeos y símbolos. El filósofo añade que la pintura «comienza su tarea comunicativa donde el lenguaje concluye y se contrae, como un resorte, sobre su mudez para poder dispararse en la sugestión de inefabilidades».⁷ De ahí que lo decisivo en Gaya no es la expresión, sino el carácter peculiar de ese silencio originado en el *saber sentir*. De la lectura de *El sentimiento de la pintura* se podría inferir que el silencio de la pintura alude a un dictado de la naturaleza o, lo que es parecido, a una escritura suya en la que el significado está velado, está oculto. Esta sería una de las llaves para la comprensión de ese sentimiento del que nos habla Ramón Gaya: un sentir como condición necesaria del pintar, que no procura ni persigue un «decir», pues, como ya se ha sugerido aquí, Gaya estaría más bien de acuerdo con el pintor Gutiérrez Solana en que «se pinta, pero no se dice».⁸ Una idea que se remonta a Platón, como leemos en el diálogo en que Sócrates le dice a Gorgias: «Entre todas las artes, según mi opinión, hay unas en las que la actividad manual constituye la parte principal y necesitan poco de la palabra, algunas de ellas no la necesitan en absoluto, sino que podrían llevar a cabo su función en silencio, como la pintura, la escultura y otras muchas».⁹ Es más, como ya hemos visto, para Gaya la pintura

⁴ M. Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939)*, Hispamerca, 1977, p. 203 (las cursivas son de María Zambrano).

⁵ Como es sabido, el apotegma de Wittgenstein procede del párrafo 7 de su *Tractatus logico-philosophicus*. (La traducción es de J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, t. III, p. 2420).

⁶ J. Ortega y Gasset, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Revista de Occidente, Madrid, 1950, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁸ Citado en J. Santos Guerrero, *Pasión del cuerpo presente. Imagen y escritura en la obra de Solana*, Fernando Villaverde Ediciones, 2005, p. 106.

⁹ Platón, *Gorgias* 450c, *Diálogos II*, Editorial Gredos, 1999, p. 29.

no consiste en narrar, sino en captar en lo real algo oscuro y misterioso. La obra de creación lo ilumina sin eliminarlo, sin desvelarlo ni hacerlo explícito, en silencio. Esta sería la función de la pintura y de la poesía para Gaya y la obra viva que persigue él, porque apunta hacia virtualidades de la naturaleza que la ciencia desconoce. De este modo el arte erige paradigmas y valores que amplían el mundo: que lo crean. Por tanto, nos reiteramos en la idea de que el cauce pictórico que reivindica el autor de *El sentimiento de la pintura* no pertenece al ámbito de la expresión, sino al del silencio que capta lo inexpresable, tal como él mismo lo asevera, con la firme convicción del que siente la pintura dentro de sí. Andrés Trapiello observa que la obra de Gaya es «una obra en la que siempre encontraremos la puerta abierta, y dentro, todo, con el maravilloso silencio, ordenado desde hace setenta años, el maravilloso orden de aquella casa que a don Quijote tanto le admiró, la casa del Caballero del Verde Gabán, llena de «maravilloso silencio».¹⁰

Ahora bien, con nuestra incursión en *El sentimiento de la pintura*, la idea gayesca de «sentimiento pictórico» ha quedado únicamente esbozada y, sin embargo, podría ser perfilada con mayor nitidez, pues quedan incógnitas que están todavía sin aclarar. De modo que es preciso seguir interrogando a la obra de Gaya para profundizar en lo que él quiere dar a entender cuando alude al término «pintura», que será precisamente el tema que tratará este capítulo. Así pues, nos proponemos estudiar la noción de pintura en la práctica gayesca con el fin de desentrañar la significación que tiene esta tarea crucial en la existencia de nuestro autor. Desde esta perspectiva abordaremos su obra pictórica trazando un recorrido a partir de sus primeras obras.

Como ya se ha dicho aquí en más de una ocasión, no es ninguna exageración afirmar que Gaya ha consagrado toda su vida a la pintura. Por su biografía hemos sabido que desde la temprana edad de diez años pide a sus padres que le permitan dejar la escuela para dedicarse exclusivamente a pintar, y por las pinturas que han llegado hasta nosotros podemos acreditar que estuvo pintando desde entonces hasta apurar sus últimas fuerzas, con más de noventa años, ya comenzado el siglo XXI. Así pues, su trayectoria vital ha transcurrido en una doble faceta: como creador de una inmensa obra pictórica y, al mismo tiempo, como contemplador excepcional. A propósito de esta última faceta su amigo el poeta Tomás Segovia señala: «La mirada de Ramón Gaya sobre las obras pictóricas impresiona siempre por su seguridad infalible. Una visita a un museo en su compañía era un continuo asombro ante esa certeza enteramente limpia de toda vacilación. Es que lo evidente, como he dicho, salta a la vista, y él veía inmediatamente eso, antes o independientemente de toda demostración o todo razonamiento, al revés de casi todos los demás, que solemos llegar a la evidencia sólo al final».¹¹ Así pues, en nuestro autor encontramos dos facetas de una única experiencia decantada en su profunda meditación sobre la pintura, que ha sido plasmada, además de en sus ensayos, en sus poemas dedicados, tanto a los pintores más admirados por él y a lo más propio del pintar, como a los motivos de sus pinturas. De estos poemas que son, según Alfonso E. Pérez

¹⁰ A. Trapiello, *El jardín de la pólvora*, Pre-Textos, 2004, p. 216.

¹¹ T. Segovia, «La buena fe», prólogo a GAYA 2010, p. 13.

Sánchez, casi un tratado de Estética,¹² citamos por orden cronológico los siguientes: «La lámpara», de 1939; cinco poemas agrupados bajo el título «Poemas de un diario», en 1943; dos poemas agrupados bajo el título «Diario de un pintor», de 1944; «El Tevere a su paso por Roma», de 1974; en 1976 «Tiziano» y «Dos divertimenti»;¹³ en 1977 el Soneto «Velázquez» con estrambrote en prosa; en 1978 cuatro sonetos «Del pintar», titulados «Trazado de desnudo», «Mansedumbre de obra», «Mano vacante» y «De pintor a pintor»; y finalmente, en 1980, el poema «Para *El Crepúsculo* de Michelangelo», y otro también de ese mismo año titulado «Para *El Crepúsculo*».¹⁴

Igualmente es necesario destacar que en 1934 Ramón Gaya inicia la serie ya mencionada «Diario de un pintor», de la que publica dos textos en la revista *Luz*.¹⁵ A estos les siguen otros tres en la publicación *Entregas* entre 1934 y 1935.¹⁶ En 1938, dos más en *Hora de España*.¹⁷ Ya en México vuelve a retomar el «Diario de un pintor», a partir de 1944 en la revista *Litoral*¹⁸ y en 1946 en *El Hijo Pródigo*,¹⁹ a las que siguen otras dos entregas: una en *Las Españas*, en 1947²⁰, y otra en *Creación y Crítica*, en 1948.²¹ En 1952 nuestro autor sigue escribiendo su diario, en el que ha quedado registrado su primer viaje de regreso a Europa, donde se relata el ya referido descubrimiento de Venecia.²² Entre 1956 y 1964 continúa con sus escritos autobiográficos con los títulos «Retales de un diario» y «Anotaciones de diario inéditas».²³ Se podría decir que estos textos, sobre los que volveremos más de una vez en este estudio, ya sean en prosa o en forma de poema, no dan únicamente cuenta de sucesos estrictamente biográficos, porque con frecuencia evocan sus impresiones ante los motivos que le atraen como pintor o ante su contemplación de las pinturas de los maestros –sobre las que, como se verá, Gaya no hace distinciones de escuelas ni de estilos–, y registran sus meditaciones en torno a la experiencia creadora y su fe en la prolongación de la vida en la pintura.

¹² A. E. Pérez Sánchez, *Ramón Gaya, la pintura como sacrificio*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 2002, p. 41.

¹³ Sobre los «divertimenti» Gaya escribe en 1984 lo siguiente: «Llamo divertimenti a una pequeña parte un tanto rara, estrambótica, de mi trabajo como pintor. Ha sido siempre sólo una parte de mí mismo, pero no menor, de obra menor, de arte menor, sino por el contrario de... más arte. De menos creación y de más arte. Quizá he querido –sin darme muy bien cuenta, y después de mi exposición de 1928 en París– ahorrarle a mi pintura ese tonto ideal... lúdico que por entonces –acaso desde 1919– empezaba a extenderse por todo». Véase GAYA, (2010), p. 871.

¹⁴ GAYA 2010, pp. 613 y ss.

¹⁵ R. Gaya, «Diario de un pintor: La bondad y Velázquez», *Luz*, 1 de agosto de 1934, p. 12 y «Diario de un pintor: Picasso, trébol de cuatro hojas», *Luz*, 30 de agosto de 1934, p. 3.

¹⁶ R. Gaya, «Diario de un pintor: La calma del esposo», Madrid, *Entregas I*, 1934/1935, s/p; «Diario de un pintor: Murillo», Madrid, *Entregas II*, 1934/1935, s/p; «Diario de un pintor: con Boreas en España», Madrid, *Entregas III*, 1934/1935, s/p.

¹⁷ R. Gaya, «Diario de un pintor: Pequeños poemas a mi país, mi mujer y mi hija», Barcelona, *Hora de España*, n.º 15, marzo 1938 pp. 87 y 89; «Diario de un pintor: Pequeños poemas; Hermosura en la guerra», Barcelona, *Hora de España*, n.º 18, junio de 1938, p. 41.

¹⁸ R. Gaya, «Diario de un pintor: Anotaciones», *Litoral* (3ª época), México, n.º 2, septiembre de 1944, pp. 15 y 18.

¹⁹ R. Gaya, «Diario de un pintor: un ademán, el aire; Asistimos, estamos; Aquí está, con nosotros», *El Hijo Pródigo*, México, n.º 41, 15 de agosto de 1946, pp. 79-81.

²⁰ R. Gaya, «Diario de un pintor: Portalón de par en par», *Las Españas*, México, n.º 5, 29 de julio de 1947, pp. 10-13.

²¹ R. Gaya, «Diario de un pintor: Vuelto hacia sí; La casa de Dios; Epitalamio; Tarde», *Creación y Crítica I*, México, 1948, s/p.

²² R. Gaya, *Diario de un pintor*, 1952-1953. Véase GAYA 1984.

²³ R. Gaya, «Retales de un diario» y «Anotaciones de diario inéditas». En GAYA 2010, pp. 451-604.

Como Juan Ramón Jiménez, Gaya era bastante escéptico en lo que se refiere a la teoría de las generaciones,²⁴ y no parece una tarea fácil la de ubicar al pintor en una generación concreta. Sin embargo, él mismo ha comentado alguna vez que por su edad pertenecería a la generación del 36,²⁵ aunque, por otro lado, ha reconocido que muchos de sus amigos formaban parte de la generación del 27. Si seguimos el criterio del hispanista Nigel Dennis, estaremos de acuerdo en que es indudable que «Gaya pronto se convierte en colaborador de algunas de las actividades e iniciativas que trazan el perfil de esa comunidad de escritores. Ya se ha hecho alusión a su presencia en *Verso y Prosa*. Es aquí donde, entre otras cosas, Gaya hace su juvenil aportación al homenaje que se rinde a Góngora en el verano de 1927. Pero a esto hay que añadir sus colaboraciones en la importante revista sevillana *Mediodía*, donde en 1928-1929 se reproducen varios dibujos suyos. [...] Por todo esto, y en términos puramente históricos [...], sería lógico considerar a Gaya como el miembro más joven de esa constelación de escritores y artistas –el ‘27’ en su sentido más amplio– que surge en el firmamento de España hacia finales de los años 20». Sin embargo, Dennis considera problemático y discutible asignarle este lugar, debido, por una parte, a que tiene ocho años menos que Cernuda, y dieciocho menos que Salinas –por tomar dos ejemplos cercanos al pintor– y, por otra, a que se relaciona igualmente con otros jóvenes de su edad, nacidos alrededor de 1910. En consecuencia, el hispanista entiende que «si tuviéramos que intentar definir con más precisión el lugar que le corresponde, diríamos que, sin pasar por alto la importancia de los vínculos que le unen a figuras mayores de la época (Salinas, Guillén, Guerrero, Bergamín, Cernuda...), Gaya pertenece, ante todo, a la auténtica «generación de la República», a esa juventud que, como recuerda Serrano Plaja, «presta su servicio militar en el histórico período en que se proclama por segunda vez la República española».²⁶

²⁴ En un texto de 1979 Gaya escribe su opinión sobre las generaciones a propósito de su valoración crítica de la generación del 27. Véase «Carta a José María» en GAYA, 2010, pp. 161-164.

A este respecto Juan Ramón pensaba lo siguiente: «Eso que se suele llamar una generación, se considera de una manera errónea. Una generación en literatura no es el grupo de hombres de la misma edad que escriben en una misma época. No. Ni es el grupo de personas de una misma idea que escriben en épocas distintas. Yo creo que no hay más que una generación, la del maestro y sus discípulos. El maestro genera un grupo y por eso lo que queda del Renacimiento son escuelas, quedan escuelas: la escuela, pero nadie dice la generación de Miguel Ángel, nadie dice la generación de Shakespeare, ni la generación de Cervantes, aun cuando la generación de Cervantes sea Góngora y Lope de Vega, nadie lo dice. Nadie dice eso, eso no se cuenta, eso son cosas que han venido al final del siglo XIX, eso de las generaciones». Véase J. R. Jiménez, *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, México, Aguilar, 1962, pp. 262-263.

²⁵ Dice Gaya: «Si se pudiera hablar de generación del treinta y seis, yo pertenecería a ella. En mil novecientos treinta y seis, tenía veinticinco años. En ese momento sucedieron algunas cosas importantes en mi vida: acababa de casarme; había conseguido el segundo premio –en mi primera aparición en Madrid– en los Concursos Nacionales que la República creara para contrarrestar las horribles y académicas Exposiciones Nacionales y los tremendos Salones de Otoño; empezaba a publicar mis primeros artículos en *Luz*, que dirigía por aquel entonces Corpus Barga...».

Y a continuación añade: «Bueno, en realidad, lo de las generaciones es un poco mentira. Yo a los diez años ya estaba pintando».

En otra entrevista añade: «Sí, se puede decir que ‘nací’ en plena generación del 27. Cuando esos jóvenes tenían veinticinco o treinta años, yo tenía dieciséis o diecisiete, así que se podría decir que nací en plena generación... Aunque he dejado de creer en la teoría de las generaciones viendo ésta, en la que nada tienen que ver los unos con los otros, ¿verdad? Lo que es evidente es que eran todos amigos. Es decir, todos eran amigos entre ellos y, eso, en España, claro, hay que celebrarlo; un acontecimiento así...». Véase GAYA 2007, pp. 25-26 y 266.

²⁶ N. Dennis, «Ramón Gaya en la década de los 30», en VV.AA., *Ramón Gaya, premio Velázquez 2002*, catálogo de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, pp. 33-34 y 39.

Juan Manuel Bonet, en principio, está de acuerdo con la opinión de Dennis, sin perder de vista –dice– que a Gaya no se le puede reducir a miembro de generación alguna.²⁷ Según Valeriano Bozal nuestro autor se encuadra en sus primeros años dentro del grupo de incipientes vanguardistas, neocubistas o presurrealistas, cultivadores de una «pintura poética», que desarrollan la mayor parte de su actividad durante los años de la Segunda República, junto con Barradas, Torres García, Salvador Dalí, García Maroto, Moreno Villa, Pedro Flores, Esteban y Eduardo Vicente, Maruja Mallo y Benjamín Palencia. Bozal le presta especial atención a Gaya, el más joven del «grupo de Murcia», del que forman parte además Juan Bonafé y Pedro Flores.²⁸ Aunque al mismo tiempo señala que nuestro autor, más que un vanguardista, es un artista que conoce algunos aspectos de la vanguardia europea, pero que no se siente atado a ella, ni tampoco desea emularla. Esta es para Bozal la característica del movimiento renovador en que se encuadran algunos de los artistas que participaron en la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925, como Aurelio Arteta, Pancho Cossío, Moreno Villa, García Maroto o Francisco Bores.²⁹ Por su parte, Andrés Trapiello sostiene que si es preciso ubicar a Ramón Gaya, la suya sería la «generación de los difíciles», caracterizada por ser aquella formada por hombres y mujeres próximos a la generación del 27 que no se autopromocionaron: «A ella pertenecen, desde luego, el propio Cernuda y Gaya, Bergamín, María Zambrano o Rosa Chacel. De todos fue, diríamos, más que amigo. Hablamos de cierta fraternidad personal y artística». ³⁰ De modo que «lo difícil» es un rasgo que nos pone sobre la pista de la afinidad que une a Gaya con sus amigos.³¹

1. Evolución de la obra pictórica de Ramón Gaya

Como decimos, lo que nos interesa al abordar el contenido de este capítulo es hacer un recorrido por la obra pictórica de Gaya. Si nos atenemos al sentido cronológico de la producción gayesca, el primer cuadro del que tenemos constancia es una pintura del año 1922. Se trata de *La silla* [fig. 13],³² un óleo sobre cartón en el que vemos una escena de la vida cotidiana: una silla junto a un balcón con una de las contraventanas abierta, que deja entrar la luz del exterior. En la estancia no hay otro adorno que esa luz que entra a través de los cristales e ilumina dos pinturas colgadas en la pared y un lienzo dejado en el suelo, que parece abandonado allí, vuelto del revés, como si la tarea de la pintura hubiera quedado suspendida: a la espera. Parece ser que se trataba de la habitación de Ramón Gaya en la casa de sus padres de Murcia.³³ Una

²⁷ J. M. Bonet, *Un vaso de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 80.

²⁸ V. Bozal, *Arte del siglo XX en España*, vol. I, *Pintura y escultura (1900-1939)*, pp. 417-421.

²⁹ *Ibid.*, pp. 371-372.

³⁰ A. Trapiello, «Suma de días», *Ramón Gaya, premio Velázquez 2002*, catálogo de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, p. 45.

³¹ Sobre las circunstancias difíciles que atraviesan toda la biografía de Gaya, la recepción de su obra, así como las vidas difíciles de algunos de sus amigos más cercanos, es muy sugerente el libro de Enrique Andrés Ruiz, *Los hombres difíciles*, Museo Ramón Gaya, 2014.

³² El óleo *La silla* está sin fechar. En algunos catálogos aparece datado como del año 1923, pero en los registros de Isabel Verdejo, según me confirma personalmente, figura la fecha de 1922, por indicación del propio Ramón Gaya. Por tanto, damos por buena la fecha que el propio Gaya indicó.

³³ Conocemos este detalle por el testimonio del propio Gaya a través de Isabel Verdejo.

vivienda que, a juzgar por lo que se nos muestra en el cuadro, parece una casa sencilla en la que había lo justo. Este recinto es evocado por Andrés Trapiello «como estampa azoriniana parada bajo la luz hialina de esa ciudad que el pintor, años después, recordaría soñada como fina y polvorienta».³⁴ Será el preámbulo de sus futuras pinturas de interiores, en las que se percibe el aire del entorno cotidiano gayesco, el «rincón vital» en el que Gaya trabajaba.³⁵ Eran habitaciones despojadas de todo lujo, casi monacales, situadas en barrios del casco antiguo de las ciudades –Roma, Barcelona, Valencia o Madrid–, con algo de provinciano, quizá de murciano, donde a nuestro autor le gustaba sentir el palpito de una vida condensada en el tiempo.³⁶

Aunque de estos años de formación sólo nos han llegado algunos pocos cuadros dispersos, y a pesar de la temprana edad del pintor, llama la atención encontrar casi todos los motivos en los que Gaya va a profundizar a lo largo de su trayectoria artística. En primer lugar, es reconocible su interés por la figura femenina, que se manifiesta en las litografías *Mujer cosiendo* y *Prostitutas*, ambas de 1923. Especialmente certero es el trazo de su acuarela de 1927 titulada *Mujer sentada* [fig. 14]. La mujer sentada, a la espera de algo, es un motivo que nos volveremos a encontrar con insistencia en la obra gayesca. Asimismo su amor por la naturaleza y el paisaje queda apuntado ya en *El árbol*, una acuarela de 1924. Dos años posterior es el *Retrato de mi padre*, de 1926, un óleo realizado con pincelada de trazo seguro, en tonos grises y ángulos de marcada aproximación al cubismo, en el que se adivinan ya sus grandes dotes como retratista. Y es que, tal como señala Juan Manuel Bonet, las tentativas de Ramón Gaya de los años veinte se inscriben en el mismo contexto generacional del contagio vanguardista, «entonces a la orden del día en los más variados rincones de la geografía española. El cubismo y el cezannismo, conocidos por nuestro pintor gracias a reproducciones en revistas y libros prestados por el grupo de pintores británicos que habían recalado en la ciudad levantina, convalecientes de la primera guerra mundial».³⁷ Ciertamente Gaya, según sigue diciendo Bonet, sería inexplicable sin el cubismo. Un ejemplo significativo de esta época es *El bodegón de la mandolina* [fig. 2], obra que el crítico considera emblemática del veintisiete por su postcubismo y neo-popularismo de aire ingenuo que, en opinión del propio Gaya, participa de la misma corriente estética de los romances lorquianos.³⁸ Se trata de un bodegón de colores vivos, compuesto con algunos elementos que aluden a ciertos estereotipos de

³⁴ A. Trapiello, «Solo pero no de espaldas (Ramón Gaya y las ciudades)», p. 19 en VV.AA., *Ramón Gaya. El pintor y las ciudades*, catálogo de la exposición, IVAM, pp. 11-27.

³⁵ Gaya solía decir que «la creación se produce en un rincón vital que no tiene contacto alguno con los fenómenos sociales». Véase GAYA 2010, p. 215.

³⁶ Acerca de sus estudios, Gaya comenta lo siguiente: «Me ha gustado siempre vivir en el centro de las ciudades, en las zonas viejas, vividas, con la vida dentro... Un estudio, propiamente 'estudio', no lo he entendido nunca. No me va, me da la sensación de laboratorio, de lugar donde se combinan cosas». Véase GAYA 2007, p. 275.

³⁷ J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 69.

³⁸ *Ibidem*, pp. 57 y 70.

Especialmente interesante es la opinión de Gaya sobre este cuadro, como leemos en una conversación mantenida con el propio Bonet en 1978, en la que dice textualmente: «Ese cuadro del capote y la bandurria, que se ha reproducido quizá demasiado, es en realidad un cuadro aislado, único, pues finge una especie de *ingenuidad artificial*, deliberada, que yo ya no tenía, pero que se estilaba entonces; era como una moda, algo que había por entonces en el ambiente, algo así como querer salvar, rescatar algo de lo español; algo que tuvo su mejor fruto –aunque ahora me guste poco– en el *Romancero gitano* de García Lorca». En GAYA 2007, p. 26.

lo español, como son los toros, los juegos de naipes y la música popular. Y es precisamente el bodegón uno de los motivos recurrentes en la obra de Gaya, desde sus inicios. De esta época es un *Bodegón de la manzana*, fechado en 1926, en el que vemos sobre un paño una manzana, una taza y una cuchara, junto a un libro de láminas abierto. Los objetos del entorno cotidiano son un pretexto para realzar el cultivo de las artes protagonizado por un libro de láminas. En *El bodegón del naipé*, de 1927, se muestra sobre una mesa un plato con productos de la huerta murciana y dos naipes. Del mismo año es, *Azucarero y peras* [fig. 15], un gouache sobre papel realizado en colores muy suaves en el que, en un primer plano, aparecen unas peras al lado de un azucarero y, en un segundo plano, un catálogo o revista en la que se aprecia el nombre incompleto de Cézanne. Pues, como ha destacado Juan Manuel Bonet, el pintor de Aix fue una referencia para los pintores murcianos de los años veinte y siguió siéndolo para un Gaya que lo homenajeó en varios cuadros y en escritos con observaciones y diálogos muy pertinentes sobre y con su pintura a lo largo de casi toda su vida.³⁹ Y precisamente con este gouache se anuncia la serie de los «homenajes», que verán la luz con plena significación en los años del exilio mexicano.⁴⁰

Sabemos que en 1928 Gaya vuelve de París decepcionado de casi toda la pintura que ha visto allí, con la salvedad de las obras de Picasso y Bores. A su regreso a España y tras la muerte de su madre, el pintor afronta su primera crisis y necesita salir de Murcia para descansar y reflexionar. De ese momento son las acuarelas luminosas de Altea, sus calles y sus barcas [fig. 16]. Precisamente las barcas son otro de los motivos predilectos de nuestro pintor, que dirige su mirada hacia estas de Altea, y más adelante a las del lago de Chapultepec, las del Sena, o a las góndolas de Venecia.⁴¹ Y es concretamente en ese momento de crisis cuando se abre una etapa que Gaya considera decisiva en su evolución.⁴² Los años posteriores serían para él años de afianzamiento, ya fuera de la dinámica de las vanguardias. Acerca de esta etapa, Juan Manuel Bonet ha señalado la afinidad de la pintura gayesca con la de Francisco Bores,⁴³ con quien Gaya inició entonces su amistad en París. Un aire boresiano que Bonet percibe en el bodegón *Tres peras y una manzana*, de 1928, y en *Barcas*, de 1930.⁴⁴

Lamentablemente, la mayoría de los cuadros pintados en esos años se perdieron en 1936 durante el asedio de Madrid por las tropas franquistas, al ser evacuado el inmueble en

³⁹ J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, pp. 34-35.

⁴⁰ El propio Gaya se refiere a su admiración primera por Cézanne y el origen de sus «homenajes» en la entrevista mantenida con Nigel Dennis. Véase GAYA 2007, p. 234.

⁴¹ Gilbert Durand asocia la barca con la cuna y también con la idea de cierre, de hábitat en el que encerrarse en la tranquilidad. La barca es la morada sobre el agua, aunque es un símbolo polivalente: «La dicha de navegar siempre está amenazada por el miedo a 'naufragar'. Pero son los valores de la intimidad los que triunfan y 'salvan' a Moisés de las vicisitudes del viaje». Véase G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 258. (Sobre el motivo *Moisés salvado de las aguas*, Gaya pintó un gouache en 1997, a partir de un dibujo de Rembrandt, de 48x63).

⁴² GAYA 2007, pp. 112-114.

⁴³ Sobre la amistad entre Gaya y Bores véase VV.AA., Catálogo de la exposición *Bores y Gaya*, Valencia, Zaguán, noviembre y diciembre de 1996.

⁴⁴ Bonet, *op. cit.*, p. 77.

el que vivía el pintor junto con su esposa Fe Sanz.⁴⁵ Por esta razón, de aquella época apenas nos han llegado un par de bocetos de 1932 para decorados o figurines de La Barraca,⁴⁶ de Federico García Lorca, cuyo perfil captó Gaya con trazo certero en un dibujo a tinta de 1928, mientras leía *La Gaceta Literaria* en el café madrileño La Granja el Henar. Ese mismo año el crítico barcelonés de vanguardia Sebastiá Gasch fue uno de los primeros defensores del joven Gaya, sobre el que publicó un artículo, precisamente en *La Gaceta Literaria*.⁴⁷ De 1932 y 1933 son las admirables copias pintadas por encargo de Cossío para el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas. Se trata de nueve óleos, de los cuales tres son de Goya, *Los fusilamientos de la Moncloa*, *La nevada* y *La maja vestida*; dos de Murillo, *El Niño Dios pastor* y *El sueño del patricio*; *La infanta Doña Margarita* de Velázquez; *El sueño de Jacob* de Ribera [fig. 4] y el *Retrato del príncipe Don Carlos* de Sánchez Coello.⁴⁸ Asimismo, Gaya realizó para el Museo del Pueblo la copia del *Retrato de caballero anciano* del Greco.⁴⁹ Como ha indicado Nigel Dennis con perspicacia, esta experiencia de reflejar con fidelidad las obras de los maestros va a ser determinante e inspiradora de los «homenajes» que verán la luz en México, a partir de 1940.⁵⁰

No se debe pasar por alto el notable *Retrato de Eduardo Vicente*, de 1930 [fig. 3], uno de los tres pintores –los otros fueron Juan Bonafé y el propio Gaya– encargados de realizar las copias para el Museo del Pueblo. Con Eduardo Vicente –otro de los artistas que perteneció igualmente al exclusivo círculo de Juan Ramón Jiménez y que en los años veinte compartió estudio con Juan Bonafé y Cristóbal Hall–, nuestro autor trabó una gran amistad.⁵¹ Del núcleo de pintores murcianos dentro del cual se inicia Gaya en la pintura hemos de citar, además de a Flores y a Garay, a Juan Bonafé. Todos ellos, según indica Bonet, «de vuelta» del experimentalismo, con un gran conocimiento de las vanguardias y la convicción de que estas habían de ser superadas.⁵² Quizá en esta postura estética tuviera algo que ver el pintor inglés Cristóbal Hall, uno de aquellos británicos que, como hemos visto, habían llegado a Murcia convalientes de la Primera Guerra Mundial y que, como apunta Bonet, llegó a ser otro de los pintores de la órbita juanramoniana y referencia fundamental tanto para aquel jovencísimo Gaya como para Bonafé, puesto que de él ambos aprenden a acoger las obras de los gran-

⁴⁵ «Porque todo eso lo perdí en la guerra. Todas esas cosas estaban en mi casa, bueno, en casa de mis suegros, y como vivían en una zona que de la noche a la mañana fue declarada zona de guerra, tuvimos que salir de mala manera. Bueno, salimos para pasar la noche fuera y volver al día siguiente para recoger cosas, pero al día siguiente ya no pudimos volver». En GAYA 2007, p. 113.

⁴⁶ VV.AA., Catálogo de la exposición *García Lorca y Ramón Gaya: El Teatro*, Murcia, Casa Palarea, 1993.

⁴⁷ S. Gasch, «Ramón Gaya», *La Gaceta Literaria*, n.º 38 del 15 de julio de 1928, Madrid, p. 4.

⁴⁸ Las referencias de las copias realizadas por Gaya para la colección itinerante del Museo del Pueblo han sido tomadas de N. Dennis, «Ramón Gaya y el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas», VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, Universidad Complutense, 2011, pp.18-19, así como del catálogo de la exposición *Ramón Gaya y el Museo Circulante de las Misiones Pedagógicas*, Murcia, Casa Palarea, 1991 y también del sitio web de la Residencia de Estudiantes que se puede consultar en el siguiente enlace: http://www.residencia.csic.es/misiones/ruta/inicio_pueblo.htm

⁴⁹ Según el testimonio de Isabel Verdejo, nuestro autor realizó un total de nueve copias, aunque sobre la última únicamente hemos encontrado una fotografía que lo acredita.

⁵⁰ N. Dennis, «El Museo del Pueblo» en VV.AA., *Las Misiones Pedagógicas (1931-1936)*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006, p. 332.

⁵¹ J. M. Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España*, Alianza Editorial, 1995, p. 623.

⁵² J. M. Bonet, *Un vaso de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 30.

des maestros con una mirada desprejuiciada y al margen de las tendencias del momento.⁵³

De 1934 es la acuarela titulada *Cernuda en Almería* [fig. 17], pintada por Gaya probablemente en uno de los viajes del Museo del Pueblo en que coincidió con el poeta. En ella vemos al autor de *La realidad y el deseo* recostado sobre la arena blanca de una playa. Da la impresión de que la acuarela es la técnica preferida de Gaya en esos años, como se podría colegir de la muestra individual presentada en enero de 1935 en el Ateneo de Alicante. La formaban unas cuarenta acuarelas, realizadas a partir de los apuntes recogidos en sus viajes por casi toda la geografía española. Altea, Ribadeo, Teruel, Soria, Huesca, Almería, Murcia y Cádiz son las localidades que aparecen en el catálogo, para el que Antonio Sánchez Barbudo escribe un texto que anuncia uno de los motivos que hará acto de presencia en la obra de nuestro pintor años más tarde, la pintura oriental: «Ramón Gaya, levantino, tiene en su pintura no poco de oriental, algo pagano, recogido y sutil dentro de la sensualidad».⁵⁴ Y es que ese aire *oriental* que el pintor ha percibido siempre en la luz polvorienta de su Murcia natal despertó en él una especial sensibilidad hacia las pinturas china y japonesa, como se podrá apreciar a lo largo de toda su trayectoria.

De 1937, en plena guerra civil, es un cuadro titulado *Espanto. (Bombardeo de Almería)* [fig. 7], un óleo de tonos sombríos y se diría que premonitorio, ya que Gaya —que no podía imaginar el dramático final que le esperaba a su esposa dos años después—⁵⁵ muestra la tragedia española en las figuras de cuatro mujeres, víctimas civiles de un ataque aéreo. Una de ellas parece pedir ayuda, aterrorizada, mientras otras dos intentan socorrer a otra mujer abatida entre los escombros. El cuadro obtuvo el primer premio de pintura en los Concursos Nacionales de 1938. Este cuadro, junto con *Palabras a los muertos. Retrato de Juan Gil-Albert*, también de 1937, del que ya hemos hablado, fue expuesto en el Pabellón de la República española de la Exposición de París de ese año.⁵⁶

En 1939, nada más salir del campo de Saint-Cyprien y antes de abandonar Europa rumbo a México en el *Sinaia*, Gaya pinta una serie de gouaches de interiores. En *Château de Cardesse* vemos de nuevo la luz que entra por una ventana. En *Interior (Cardesse)*, la ventana se refleja en el espejo, y en *Espejo y flor* aparece reflejado el rostro del pintor en una esquina del cristal. Surge entonces por primera vez en su pintura el motivo del espejo y el autorretrato, que hará incontables veces acto de presencia en su obra posterior. En una de aquellas obras de Cardesse, Gaya sorprende en plena faena pictórica a un Cristóbal Hall que le ha ayudado al salir del campo de internamiento, y al que Gaya confiará el cuidado de su hija.

A partir de ese año, Juan Manuel Bonet da por finalizada la etapa de formación del pintor, porque en México, después de estar un año sin pintar, según el testimonio del propio Gaya,

⁵³ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁴ A. Sánchez Barbudo, *Ramón Gaya, acuarelas*, catálogo de la exposición del 9 al 20 de enero en el Ateneo de Alicante, 1935, s/p.

El catálogo se puede descargar en el blog de Ramón Gaya, disponible en el enlace: <https://app.box.com/shared/sq7sz-cxk44/1/12604751/138354985/1>

⁵⁵ Como se recordará, Fe Sanz fue víctima del bombardeo de la aviación fascista en Figueras, en su huida a Francia.

⁵⁶ Catálogo de la exposición *Murcia en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937*, Murcia, Casa Palarea, 1993.

tras ese paréntesis, o mejor dicho, a partir de ese vacío, se produce un cambio en su pintura.⁵⁷ Allí el pintor encuentra los paisajes más pintables en Veracruz, Acapulco, Cuernavaca y en los verdes reflejos del lago de Chapultepec.⁵⁸ El espejo de este agua será captado magistralmente por el pintor en una serie de cuadros a lo largo de la década de los cuarenta. Pero es en los interiores donde se aprecia con mayor intensidad el cambio en su pintura. Juan Manuel Bonet descubre en el gouache titulado *Las tazas*, de 1948, un aire proustiano.⁵⁹ Esta sugerente observación del autor del *Diccionario de las vanguardias en España* es compatible con la opinión del autor de la crítica publicada el 8 de junio de 1943, en la revista *Estampa*, con motivo de la exposición individual de Ramón Gaya en el estudio Marco y Rodríguez de México, en la que el crítico relaciona la pintura gayesca con el pensamiento de Bergson, tan implícito en la obra del autor de *En busca del tiempo perdido*. De ese texto extraemos estas palabras:

«Lo que Ramón Gaya pinta no es lo que las cosas muestran, sino lo que las cosas son: no su forma, sino su trayectoria dramática entre vida y muerte, pudiéramos decir su ‘devenir’, y en este sentido Ramón Gaya es casi un pintor ‘bergsoniano’, y por tanto profundo y no aparentalmente moderno».⁶⁰

Pues bien, en una de las reproducciones del catálogo de esta exposición de 1943 a la que nos estamos refiriendo, encontramos la copa de cristal que Gaya pintará desde entonces una y otra vez. Se trata de un *Homenaje a Canaletto*, en el que aparece la lámina de una de las famosas vistas de Venecia, apoyada sobre una mesa en la que hay un paño, una taza y una copa sin agua. Y es que, ciertamente, se ha operado un cambio en la pintura de Gaya, porque a partir de 1940, año en el que realiza *La cinta* [fig. 18], según Juan Manuel Bonet, nace el gran pintor.⁶¹ De la misma opinión es Enrique Andrés Ruiz al afirmar que:

«En México, en 1940, Gaya pintó la primera pintura –que yo conozca– de la que se puede decir que es un Ramón Gaya. Se titula *La cinta*, y lleva ya la densidad, la profundidad y también la ingravidez de sus pinturas ‘de después’ más suyas. La pintura de Gaya, podemos decirlo así, nace en México, nace, por tanto, como un renacimiento, como una resurrección o salvación de algo previamente perdido, algo que cobra nueva vida a sabiendas de que lo hace en un tiempo posterior».⁶²

Observaciones que se pueden resumir con la expresión: salvar lo perdido de un tiempo anterior, a partir de una reminiscencia de ecos proustianos, que es lo que precisamente sugiere este óleo

⁵⁷ Estas son sus palabras en la entrevista: «Allí, en Veracruz, pasamos un par de días, y posteriormente mi grupo, que éramos los de *Hora de España*, llegamos a México capital. Mi vida en México fue dura. Yo estaba destrozado por la reciente muerte de mi mujer en un bombardeo, en los últimos días de la guerra, y estuve casi un año sin pintar nada. Fueron mis amigos, entre ellos Juan Gil-Albert, quienes me empujaron a pintar para salir adelante. Así lo hice, y en efecto se produjo un cambio». En GAYA 2007, p. 301.

⁵⁸ 1942, *Chapultepec*. Acuarela y gouache sobre papel, 25 x 35 cm, n.º 2 del catálogo de la exposición *Ramón Gaya. Los Exilios (1939-1959)*. México, Italia, Francia, Galería Guillermo de Osma, 2010.

⁵⁹ J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 83.

⁶⁰ C. Fernández Valdemoro en *Estampa*, 8 de junio, México, 1943, pp. 22-23. Disponible en los siguientes enlaces: https://dl.dropboxusercontent.com/u/78218689/ramon_gaya_0001.jpg y https://dl.dropboxusercontent.com/u/78218689/ramon_gaya_0002.jpg

⁶¹ *Op. cit.*, p. 14. Igualmente apreciamos un aire proustiano en el óleo sobre lienzo *Taza* de 1947.

⁶² E. Andrés Ruiz, *Los hombres difíciles*, Museo Ramón Gaya, 2014, p. 229.

La cinta [fig. 18], de un realismo de tonalidades opacas, donde se diría que la tristeza lo invade todo con su lirismo. Aparece en él una cinta, que podría ser de raso, como caída por haberse resbalado quizá, o, tal vez, por haber sido arrojada sobre una superficie de madera, junto a una taza, un vaso de agua y una rosa marchita que alude acaso a una ausencia. Cuatro elementos en medio de unas sombras que son referencias a algo que no está presente y que, por tanto, no puede ser del todo dicho. Esta imagen, de significación hermética para nosotros, es difícil de descifrar, aunque en ella el pintor alude a un misterio, a un enigma, a un secreto a flor de piel.

En cuanto a la evolución de su pintura, es muy esclarecedor lo que comenta Gaya sobre esta etapa concreta:

«En México, donde atravesé una faceta de gran rigor, estuve pintando cuadros de un realismo muy textual, a pesar de que no era eso lo que quería, pero lo consideraba una disciplina necesaria. Y sólo cuando esa disciplina rigurosa de la realidad se ha llevado al extremo, puede uno librarse del realismo. Siempre he sabido que del realismo había que librarse atravesándolo, yendo más allá de él. Sólo así encontraremos el misterio. Porque lo que verdaderamente tiene misterio no es la fantasía, ni la imaginación, como ha pretendido el realismo, sino la realidad».⁶³

Así pues, Gaya dio un paso decisivo hacia un mayor realismo como un ejercicio de dominio de la técnica para, precisamente, superarla e ir más allá al encuentro de la pintura, liberada ya del realismo. *La cinta* confirma las palabras de Gaya, porque en este cuadro apreciamos la lucha por dominar el realismo «con gran acabado», como fase de una evolución encaminada hacia el desbordamiento de los límites, hacia la eliminación del borde.⁶⁴ Y realistas son también los primeros bodegones gayescos conocidos como los «homenajes», que trataremos con cierto detenimiento más adelante. De ese mismo año 1940 es el *Homenaje a Van Eyck*, en el que se nos muestra el retrato de Giovanni Arnolfini junto a su esposa, en una lámina situada, una vez más, sobre una mesa, en la que también hay, sobre un paño blanco, un libro y una pequeña jarra de cristal con unos claveles. Ya nos hemos referido a estas obras tan características de Gaya en el primer capítulo de este estudio, y sabemos que el exilio fue una circunstancia determinante, al ser para él un destierro *sin pintura*, lo que ocasionó que Gaya se procurara una suerte de museo ideal a base de postales, láminas y libros de aquellas obras que le faltaban.

Y fue entonces, en México, cuando se inicia verdaderamente la serie de los «homenajes», que le acompañarán hasta el final de su vida como una de sus insistencias magistrales. De 1945 el pintor nos ha dejado un *Homenaje a Velázquez*, sobre un detalle de la cabeza de la infanta Doña Margarita del cuadro de *Las meninas*, en el que hay unas flores, a modo de ofrenda, y también una copa de cristal vacía. De 1946 son otros dos homenajes a Velázquez: el primero a propósito de otro detalle de *Las meninas*, y el segundo sobre dos láminas de los paisajes de la Villa Medici. En ese mismo año Gaya pinta un *Homenaje a Vermeer*, y en 1947 el magnífico *Homenaje a Santa Teresa*. También datan de ese año un homenaje a Murillo y otro a Rubens. En 1948 ven la luz los primeros homenajes verdaderamente decisivos en la obra gayesca. Hablamos del *II Homenaje a Rembrandt*, del *II Homenaje a Constable*, del

⁶³ GAYA 2007, p. 213.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 43.

Homenaje a Corot, del *VII Homenaje a Velázquez* y del *IX Homenaje a Velázquez*. Igualmente, de ese año es una logradísima variación de *El juicio de Paris* de Rubens. De 1949 es el *III Homenaje a Murillo*, que, como se verá en este estudio, es para él uno de los pintores españoles más grandes. El cuadro está realizado a partir de un detalle de *El sueño del patricio*, del que Gaya había hecho una copia para el Museo del Pueblo, y que el pintor murciano seguirá revisitando hasta 1999 con, al menos, nueve versiones más entre homenajes y dibujos.

Gaya revela su afinidad con la pintura japonesa en el *Homenaje a Hokusai* de 1949, y de 1950 es un magnífico *Homenaje a los grandes pintores*, realizado con láminas de Velázquez, Rubens, Rembrandt, Van Eyck y una estampa japonesa junto a un vaso casi lleno de agua, y unas frutas, pescado, rosas, como si fuera una ofrenda de gratitud a sus maestros. Hay obras decisivas fechadas en 1951, como *La mano de Doña Mariana* [fig. 20], sobre un detalle del cuadro de Velázquez que «se transparenta» a través del agua en una copa; el *Homenaje a Carpaccio con dos granadas* [fig. 11], que, con otra gran copa de agua, rinde su tributo al cuadro *Las dos mujeres*, también conocido como «Las cortesanas» y, finalmente, el *VI Homenaje a Tiziano*. Obras, se diría, suscitadas por su anhelado proyecto de viajar a Venecia un año después.

Así pues, como decimos, es a partir de la década de los cuarenta en México, cuando la pintura de Gaya empieza a crecer y a hacerse plena, como se aprecia en estos bodegones que llamamos «homenajes», una constante presente en toda la trayectoria del pintor, que trataremos con detenimiento en este capítulo. Y uno de los rasgos de esa evolución es la austeridad, como leemos en este texto de Xavier Villaurrutia:

«La paleta de Ramón Gaya, su paleta austera y fina no ha variado o ha variado imperceptiblemente, con relación a la paleta de las primeras obras suyas que conocí hace años, a los pocos de su llegada a México. Se diría que su paleta es ahora más fina y, si aún es posible, más austera. Los rosas, los verdes —que parecen extraídos de las más diversas variedades de aceitunas—, las tierras, los grises y los blancos han renunciado a todos los brillos innecesarios y se han quedado con su magia recóndita, que surge sólo cuando el pintor, cada día más consciente, cada día más sabio, quiere que surja».⁶⁵

Se puede hablar de otro punto de inflexión en la pintura de Ramón Gaya a partir de su primer viaje a Italia, en 1952, con el descubrimiento de Venecia. Después de casi catorce años de exilio en México, Gaya regresa a Europa. La ciudad de entrada es París. Allí pinta una serie de gouaches de las calles parisinas, del panorama de los tejados desde Montmartre, del Sena y sus puentes. En ellos se percibe el reencuentro y la reconciliación del pintor con esta ciudad en la que tuvo aquella decepción de su juventud, al tropezar con un arte que no colmaba todas sus expectativas. Pero esta vez, la ciudad que encuentra en su retorno a Europa es un lugar con pintura y, por tanto, no será para él una ciudad de paso.⁶⁶ A ella volverá con cierta frecuencia, en cierto modo para visitar el Louvre. Gaya continúa su viaje por Italia dejando

⁶⁵ X. Villaurrutia, «Los óleos de Ramón Gaya», catálogo de la exposición *Ramón Gaya*, Museo San Pío V, 1984, pp. 31-32.

⁶⁶ Su reconciliación con la ciudad ha quedado registrada en esta entrevista: «Cuando en 1952 pude volver por fin a Europa —no a España, a España vengo en 1960— lo hago en un vuelo a París. Y al bajar del avión en París, en esa ciudad en la que había vivido unos seis meses en 1928, con apenas diecisiete años, tuve la sensación de haber vuelto a casa. Y entrar en el Louvre fue, para mí, una de las sensaciones más fuertes que he podido recibir, porque volvía, después de casi catorce años en México, a encontrarme con la pintura verdadera». En GAYA 2007, p. 271.

constancia en una serie de vistas de Roma, Florencia y Paestum.⁶⁷ Como ha observado con acierto Ricardo Tejada, en este periodo son dignos de destacar los pasteles sobre papel. Ciertamente, Gaya aborda en los años 50 el pastel, una técnica a caballo entre el dibujo y la pintura, que permite salir de la dialéctica entre línea y superficie coloreada, entre fondo y forma, entre el enfoque realista y la imprecisión perceptiva. Sugiere Tejada que en los pasteles de Gaya la pintura parece apoderarse del dibujo, asomando una textura vaporosa de sensualidad y primitivismo «en una indiscernibilidad generalizada que permite purificar la realidad vista, lavarla literalmente».⁶⁸

Ahora bien, es quizá el estremecimiento causado por Venecia el que ha quedado plasmado con mayor abundancia de acuarelas, gouaches, pasteles y dibujos en los que se pueden apreciar los juegos de la luz con el agua de los canales venecianos. Y es justamente en la ciudad veneciana donde tenemos la impresión de hallar reminiscencias orientales, concretamente de Hiroshige, pues la mirada del pintor encuentra en más de una ocasión el motivo japonés del puente y la lluvia, ante el de la Academia.⁶⁹ Precisamente en las «Anotaciones de diario inéditas», entre sus proyectos de cuadros, el 30 de septiembre de 1952, leemos: «Homenaje a Hiroshige», y poco después, el 10 de diciembre de ese año, el pintor registra la adquisición de algunas estampas del pintor japonés.⁷⁰ En 1954 Gaya pintará *La tormenta de Hiroshige*, una variación sobre la famosa xilografía *El puente Ohashi en Atake bajo la lluvia*, que fuera el referente de Van Gogh en *Japonesería: puente bajo la lluvia*, de 1887. Y es que los puentes son uno de los motivos predilectos de la mirada pictórica de Gaya que, a partir de este viaje, captará magistralmente en otras muchas ocasiones los del Sena, el Tíber, el Arno y los de los canales de Venecia [fig. 19].⁷¹

Como ya se ha dicho en el primer capítulo de esta tesis, la etapa de plenitud en la pintura de Gaya se inicia en 1960, año de su primer viaje a España después del exilio. Pero en los años setenta del pasado siglo, a partir de fijar su residencia en Valencia, Gaya inicia una de las etapas más productivas de su vida. Su pintura, cada vez más intensa y lograda, será mostrada en 1978 en la exposición antológica de la galería Multitud de Madrid,⁷² donde tiene lugar su reencuen-

⁶⁷ Además de las impresiones anotadas en *Diario de un pintor*, Gaya escribió una serie de textos sobre su viaje a Europa publicados en 1953 en un calendario mexicano, encargo de Mazapanes Toledo. Véase Ramón Gaya «Cuaderno de viaje» en GAYA 2010, pp. 331-354.

⁶⁸ R. Tejada, «El sentido de lo real en la obra de Ramón Gaya», *Pintar la orilla de un abismo con tu mano. Estudios sobre Ramón Gaya*, Fundación CajaMurcia, 2010, pp. 161-163.

Aunque, ya en México, en 1948 Gaya pinta el pastel *Bodegón con frutas, copa y cerillas*, se podría decir que la mayoría de los pasteles han sido pintados a partir del primer viaje de nuestro autor a Europa en 1952. Se trata por lo general de panorámicas de las ciudades en las que pasó temporadas: París, Venecia, Florencia y Roma. De todas ellas es preciso destacar las de París, y especialmente las que reflejan las estaciones del año en la ciudad francesa, realizadas en 1956.

⁶⁹ Con el título *Puente de la Academia con lluvia* hay, al menos, dos pasteles y un dibujo de 1953 y un óleo de 1955.

⁷⁰ GAYA 2010, pp. 523-524.

⁷¹ Además de las obras ya mencionadas sobre el puente de la Academia de Venecia, la lista de gouaches, óleos y dibujos es considerable: *El puente de Saint Michel* de 1953, *La isla de San Luis* de 1953, *Puente de París* de 1953, el dibujo *Venecia* de 1953, *El Arno* de 1956, *París en otoño* de 1956, *El acuarelista del Sena* de 1957, *El Arno* de 1957, *Florencia* de 1957, *Puente de París* de 1958, *Ponte Vecchio* de 1962, *Ponte Rialto* de 1962, el dibujo *Tramonto romano* de 1970, *Los baños del Tevere* de 1971 y de nuevo *El ponte Vecchio* en 1989.

⁷² VV.AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya*, Galería Multitud, 1978.

tro con el público y la crítica españoles.⁷³ A partir de entonces sus cuadros reflejan los periodos en los que el pintor, casado ya con Isabel Verdejo, pasa en Roma, alternando con temporadas en Valencia, Madrid, Murcia y los viajes principalmente a París, Aix-en-Provence, la ciudad de Cézanne,⁷⁴ e Italia, con otros esporádicos a Inglaterra, Países Bajos o Viena, siguiendo las huellas de la pintura en la estela de sus museos.

Se podría decir que en su madurez Gaya pinta el despojamiento como tal, con la necesidad de borrar los límites del cuadro o, como dice Juan Manuel Bonet, «con mucho blanco alrededor».⁷⁵ Ricardo Tejada ha reparado en el contraste de esta sobriedad de la obra gayesca con la pintura abstracta, y más concretamente con el expresionismo de pintores, como Pollock, en los que su preocupación era precisamente la materia, las capas superpuestas, las pastas espesas de lo matérico.⁷⁶ De estos años podemos mencionar los gouaches *El Circo Máximo* y *La mano de la infanta*, ambos de 1990; el gouache *Piazza Navona* y la serie de gouaches pintados en un viaje a Granada en 1991; *El tazón* de 1992 y la variación sobre *Mientras rule no es chamba* de Sobejano, de 1992; el gouache *El árbol. Aix*, de 1994, así como los magníficos óleos *Homenaje a Van Gogh* y *Homenaje al Tiziano de Nápoles*, ambos también de 1994; el gouache *Firenze desde la ventana*; los extraordinarios *Homenaje a Nonell* y *Homenaje a las putas de Solana*, ambos de 1995; los gouaches *En la plaza de París*, ambos de 1996; el óleo *Homenaje a Velázquez*, de 1996; *Patio de Grabador Esteve*, de 1997, donde aparece la vista desde su estudio de Valencia; el *Homenaje a Sánchez Picazo*, de 1997; las variaciones sobre *El entierro* de Tiziano, *Jazmines para un dibujo de Rembrandt* y *La taza. Homenaje al Picasso cubista*, todos ellos de 1998; las variaciones de *Las hilanderas*, de *La Venus del espejo* y de *La dama del abanico* de Velázquez, así como de *Las tres gracias* de Rubens, de 1999.

En estas obras la pintura de Gaya se desnuda, se esencializa, y parece orientarse hacia el «menos es más», el camino de la gran pintura, como el pintor había sugerido en su poema dedicado a Velázquez:

Mucho ha sido borrado por su mano:
lo ideal, lo perfecto, la belleza;
la misma fealdad, con su tristeza,
se ha disuelto en el aire soberano.⁷⁷

Y no deja de ser excepcional el hecho de que todavía en 2003, a sus noventa y tres años, Gaya encontrara fuerzas para pintar copas y desnudos, incluido *el cuerpo de la Pintura*. Especialmente emocionante es esa última copa de 2004 con flores, evidencia de un impulso pictórico que le sostuvo y acompañó durante toda su vida, como el aire, hasta el último aliento.

⁷³ J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 19.

⁷⁴ Por citar algunos ejemplos: el gouache *Mi terraza de Roma* de 1966; el óleo *Paisaje de Valencia* de 1974; el óleo *El huerto de la Estrella* de 1975; *Pinos romanos* de 1960; el pastel *El Tevere* de 1970; el óleo *Los baños del Tevere* de 1971; el gouache *En el Retiro* de 1976; el pastel *Punta de la Cité* de 1978.

⁷⁵ J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, pp. 90 y 103-104.

⁷⁶ R. Tejada, «El sentido de lo real en la obra de Ramón Gaya», *Pintar la orilla de un abismo con tu mano. Estudios sobre Ramón Gaya*, Fundación CajaMurcia, 2010, p. 163.

⁷⁷ GAYA 2010, «Velázquez (soneto con estrambote en prosa)», p. 631.

2. El «cuadro de tema»

En 1953 está fechado *Cristo atado a la columna*, del mismo año es una variación de Giovanni Bellini en la que vemos un rostro que podría ser el de María Magdalena, y de 1954 es el pastel *La Piedad* [fig. 21], cuadros de temas del imaginario cristiano, preludio de una tentativa que responde a la atracción por lo que Gaya consideraba lo más difícil de pintar: el «cuadro de tema»⁷⁸. Decimos que hay un punto de inflexión en su trayectoria al llegar a Italia porque, según atestigua Gaya, su encuentro con la maestría y la grandiosidad de la pintura de Tiziano y de Tintoretto, que –como observa nuestro autor– no le tenían miedo a los temas clásicos, de la literatura, de la mitología, ni a los temas religiosos, produjo una revolución en su interior que le indujo a hacerse la siguiente pregunta:

«¿Cómo es posible que hoy no se pueda pintar un cuadro de tema?» Porque la pintura en Cézanne, un pintor extraordinario, ha quedado reducida a la observación y al análisis de unas frutas, de unos objetos, de unos pliegues. ¿Por qué han desaparecido por completo los grandes temas? Porque se supone que todo eso es retórica literaria y no es pictórico, y sí lo es sin embargo una manzana».⁷⁹

Gaya no comprende la lógica que ha ido desplazando a la figura humana fuera del arte, y en vez de dar por sentada sin más la condición obsolescente de este género tradicional de pintura narrativa o megalografía,⁸⁰ el pintor aborda el cuadro de tema como un desafío al que alguien se tenía que enfrentar. De este modo, nuestro autor arrojó esa experiencia como una empresa casi imposible que, según afirma, hizo de los primeros años de su trabajo en Italia los más torturados y difíciles. Años de verdadera lucha contra la propia pintura. Él sabía que volver al cuadro de tema era empeñarse en una tarea descomunal para un hombre solo, una meta excesiva para sus fuerzas, que estuvo intentando alcanzar hasta que acabó admitiendo que no era factible restablecer aquello a lo que todo el mundo le había dado la espalda. Se diría que Gaya se topa aquí de bruces con el problema señalado por Nietzsche a propósito del modo monumental de entender la historia que implica autosuperación y se hurta a los ociosos y débiles. Un modo propio del héroe que se sacrifica por la comunidad, y en el que Nietzsche ha sabido reconocer la siguiente paradoja:

«Si el uso del voto popular y las mayorías numéricas se trasladaran al ámbito del arte y se obligara al artista igualmente a defenderse ante un foro de inactivos estéticos, puede apostarse que sería condenado; pero no a pesar de, sino justamente a causa de que sus jueces han proclamado solemnemente el canon del arte monumental (es decir, de acuerdo con la explicación dada: el arte que ‘ha producido efecto’ en todos los tiempos). [...] Su instinto, [el de los artistas] por el contrario, les revela que el arte podría ser asesinado por el propio arte: lo monumental no debe nacer otra vez, y para esto sirve precisamente lo que posee la autoridad monumental del pasado. Así es como son los conocedores del arte que quieren suprimir el arte en general».⁸¹

⁷⁸ GAYA 2007, p. 357.

⁷⁹ GAYA 2007, p. 192.

⁸⁰ J. Muñoz Millanes, *Los homenajes de Ramón Gaya*, Pre-Textos, 2012, p. 9.

⁸¹ F. Nietzsche, *Sobre la utilidad y el prejuicio de la historia para la vida [III Intempestiva]*, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 58-59.

El peso del arte monumental del pasado es precisamente lo que obstruye toda posibilidad de arte en el futuro, y este peso amenaza con acabar con el arte en general. Por lo que, dicho con sus propias palabras, «es menester que el hombre, para poder vivir, tenga la fuerza de destruir y liberarse del pasado», pero luego añade, «así como que pueda emplear dicha fuerza de vez en cuando».⁸² Porque el propósito de Nietzsche es reivindicar una cultura trágica que integre tanto elementos históricos como ahistóricos desde el perspectivismo y contra un pretendido objetivismo, situándose abiertamente contra la influencia de la filosofía hegeliana de conciencia epigonal, a la que cuestiona por funcionar como legitimación de los intereses del presente. Si seguimos esta línea interpretativa, no sería descabellado pensar que Gaya se sentía fascinado por el cuadro de tema y necesitaba abordarlo a sabiendas de la dimensión trágica de este propósito. Un camino difícil. A pesar de todo, el pintor no se rindió e insistió de vez en cuando con los temas que tanto le atraían.⁸³ Así lo relata Gaya:

«Mi interés por el cuadro de tema –que no hay que confundir con los cuadros de historia que se hicieron en el siglo XIX– se reavivó desde mi llegada a Italia. Tiziano y Tintoretto fueron en gran medida los culpables. [...] En Roma, durante unos diez años me mantuve en ese empeño. Sin embargo, hoy quedan pocas cosas de esa etapa: algunos *gouaches*, algunas acuarelas, algunos dibujos. Me di cuenta de que esa resurrección del cuadro de tema sólo podía llevarla a cabo un grupo de pintores que tuvieran unas preocupaciones semejantes, aunque con temperamentos distintos –como ocurrió con Tiziano y Rubens–. También es verdad que no he abandonado del todo la pintura de tema. Ha sido una inquietud constante mía».⁸⁴

Gaya, que se sentía atraído por los cuadros de tema y por esos motivos mitológicos o religiosos, no comprendía por qué razón los pintores modernos, a partir de Cézanne, habían renunciado a la grandeza y a las grandes metas pictóricas que planteaban los temas clásicos. Le costaba admitir el abandono de un camino que para él aún tenía un largo recorrido. Es más, la mentalidad contemporánea que daba por clausurada esta dimensión de la pintura le parecía pusilánime, falta de amplitud de miras, y de consecuencias empobrecedoras para la pintura. Ciertamente, lo más insólito y al mismo tiempo asombroso es que Gaya, para acercarse a la pintura, para *tocarla* y vivirla, necesitara hacer toda esa experiencia poniéndose a pintar esos temas abandonados, aun a costa de tantas energías, contra viento y marea, lo cual, como sabía él muy bien, requería una gran firmeza y mucha entereza moral. Fruto de esa lucha han quedado algunas piezas, como *Cristo atado a la columna*, de 1953, los pasteles sobre papel *La Piedad*, de 1953 y 1954, el *Martirio de san Sebastián*, de 1956, así como una serie de «Bautismos», «Magdale-nas» y «Holofernes».⁸⁵

Sin embargo, es necesario subrayar que la atracción que siente Gaya por estos motivos no está determinada por una necesidad de transformar energía psíquica a partir de lo que Bachelard llama «complejo de cultura»,⁸⁶ que tiene que ver con la asociación de las imágenes en

⁸² *Ibid.*, p. 65.

⁸³ GAYA 2007, p. 193.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 338-339.

⁸⁵ VV.AA., *El silencio del arte. Temas religiosos en la obra de Ramón Gaya*, catálogo de la exposición, Museo Ramón Gaya, Murcia, 2010.

⁸⁶ G. Bachelard, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 33-34.

orden a la tradición y con la mera acumulación de datos eruditos, lo que no puede estar más alejado del sentir de Gaya, quien estaría de acuerdo con el filósofo francés en que cuando un poeta cree que de este modo se está cultivando, lo que está haciendo es precisamente alimentar su complejo de cultura. Algo similar al «exceso de historia» pernicioso para la vida del que hablaba Nietzsche, y a la clase de erudición o de prejuicios que rehúye Gaya en el momento de contemplar una obra de arte.

Ahora bien, Gaya no estaba completamente solo en su empeño, ni era del todo incomprendido, porque contaba, entre otros significativos, con el apoyo y el aliento de María Zambrano. Como es sabido, nuestro autor había compartido con ella tanto las esperanzas como la acción en defensa de la República desde *Hora de España*, e igualmente la experiencia desgarradora del exilio, primero en México, luego en Roma, donde tanto se acompañaron.⁸⁷ Andrés Trapiello señala que «en aquellos años cincuenta y sesenta se veían de continuo. [...] R. G. iba a verla por la tarde, cuando vivían en el pisito de la plaza del Álamo,⁸⁸ encima del café Rosati, con esas dos ventanas de ojo de buey que se ven desde la calle».⁸⁹ Pedro Chacón Fuertes, en su estudio «Ramón Gaya - María Zambrano: afinidades electivas»,⁹⁰ ha puesto de manifiesto la profunda sintonía de ambos en sus posiciones ante el arte y la obra creativa. Así pues, la filósofa percibía la magnitud de la apuesta radical que había en esos cuadros de tema gayescos, como eran los Bautismos, las escenas de la Pasión, o las Magdalenas,⁹¹ y estaba convencida de que el camino seguido por el pintor era el acertado:

«El camino era este, este de Ramón Gaya [...] de seguir humildemente las huellas de la pintura, de olvidarse de todo ante su presencia, de jugárselo todo aceptando su estigma. [...] Y la marca es esa humildad con que infatigablemente la ha servido, en esa rendición, en ese no poner condiciones, en ese 'sí', en ese acto de fe continuado».⁹²

Y es que Gaya se lo estaba jugando todo a una carta difícil: se estaba poniendo en peligro como pintor. Pero, como señala la filósofa, pintar los temas que ya pintaron otros exige, además de ese coraje, la renuncia a las pretensiones personalistas, o, más concretamente, la humildad y la incondicionalidad de la fe.⁹³ Precisamente la fe era algo que compartían María Zambrano y el pintor en su condición de creyentes, como creyente era igualmente José Bergamín. Durante los años de México, Gaya siguió en contacto tanto con María Zambrano como con Bergamín, y su

⁸⁷ En la despedida de su carta desde París, el 3 de diciembre de 1956, Gaya manda un abrazo a su amiga como «su hermano en el agua». Véase, GAYA 1993, p. 107.

⁸⁸ Las hermanas Zambrano vivían en la Piazza del Popolo. Trapiello alude aquí al posible origen del nombre debido a la abundancia de álamos o chopos en la zona (chopo es *pioppo* en italiano y *populus* en latín).

⁸⁹ A. Trapiello, *Una caña que piensa*, Pre-Textos, 1998, pp. 102-103.

⁹⁰ Pedro Chacón ha estudiado, más allá de las coincidencias biográficas entre Ramón Gaya y María Zambrano, las afinidades y concordancias de sus raíces existenciales, basadas en una concepción similar de lo real como sagrado. Véase P. Chacón Fuertes, «Ramón Gaya - María Zambrano: afinidades electivas», en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, Universidad Complutense, 2011, pp. 39-58.

⁹¹ VV.AA., *El silencio del arte. Temas religiosos en la obra de Ramón Gaya*, catálogo de la exposición, Museo Ramón Gaya, Murcia, 2010, p. 38.

⁹² M. Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, Eutelequia, 2012, p. 142.

⁹³ Ramón Gaya, en una entrevista publicada en *El País* en 1996, a propósito del cuadro de tema dice: «Sólo me interesan aquellos temas que ya han sido tratados por otros antes», en GAYA 2007, p. 357.

relación de amistad se estrechó a partir de su segundo viaje a Europa en 1956. Frecuentes fueron los encuentros del pintor con las hermanas Zambrano, a las que trató con asiduidad en Roma desde el momento en que se decidió a instalar su residencia permanente en la ciudad italiana, y su amistad con Bergamín se afianzó igualmente en sus encuentros cada vez que Gaya iba a París.⁹⁴ Muestra de la profunda amistad que los unía a los tres es la correspondencia del poeta con la filósofa, en la que abundan las referencias a Gaya, como se aprecia en este fragmento de una carta que el autor de *Esperando la mano de nieve* escribe a María Zambrano desde París el 25 de octubre de 1957:

«¿Llegó Ramón? Estuve aquí con él muchos ratos. Y ha sido un *encuentro* magnífico para mí. Yo lo estimé mucho siempre pero ahora mucho más. Es uno de los pocos, muy pocos, españoles salvados del destierro y la dispersión. Está hecho, maduro, sereno... Me ha encantado *dialogar* con él, *coincidir* en las cosas esenciales, ipoder hablar! Dile, si lo ves, que me escriba, que yo 'le admiro y quiero'. Díselo. Y me encantaría ahora ver sus cosas: dibujo y pintura».⁹⁵

Y en esta otra carta del 6 de diciembre del mismo año:

«¿Ves a Ramón? Dile que recibí sus postales y que le escribo. Ha sido admirable y consolador para mí, ahora, su 'encuentro' de profunda amistad».⁹⁶

Algunos de esos cuadros de tema fueron expuestos en Madrid y en Barcelona, en 1960, cuando Gaya regresa a España.⁹⁷ En los catálogos de estas exposiciones figuran, además de vistas de Roma, Florencia, Venecia y París, dos «Bautismos», un «Ecce Homo», un «Descendimiento», una «Magdalena» y varias versiones de «Judith y Holofernes», junto con los retratos de Alicia Gaya y Victoria de los Ángeles, así como homenajes a Tiziano, Rubens, Carpaccio, y

⁹⁴ Gaya da cuenta de su amistad con ambos con estas palabras: «Realmente la amistad de Bergamín ha sido muy importante para mí. Éramos amigos, pero nos hicimos muy amigos en París. En París hemos convivido mucho, nos hemos leído nuestros poemas, nuestros escritos, es una persona a la que realmente quiero mucho. Y María Zambrano, a la que estimo también muchísimo, de la que soy muy, muy amigo; ha habido épocas en Roma que nos veíamos diariamente, iba a recogerlas, a ella, o a las dos hermanas, y nos íbamos a tomar algo en alguna *pizzeria* o en alguna *trattoria* en torno a la *piazza* del Popolo donde vivían». En GAYA 2007, p. 202.

⁹⁵ J. Bergamín, *Dolor y claridad de España. Cartas a María Zambrano*, Editorial Renacimiento, 2004, pp. 40-41 (las cursivas y el entrecomillado son de José Bergamín).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁷ Gaya ha dado cuenta de sus impresiones al regresar a España y del fracaso de esta exposición: «No es que tuviera miedo a las represalias, pero me resistía. Vine cargado de cuadros porque algunos amigos, y entre ellos Rosales y Panero, me habían organizado una exposición en la Galería Mayer. Tristísimo. Durante el día no venía nadie, y a última hora de la tarde llegaban los dolientes amigos a consolarme. No vendí nada, claro, y sólo hubo una crítica, más bien negativa, de A.M. Campoy en ABC. La impresión que saqué de la España de entonces fue muy triste, y no tuve ganas de quedarme. Además, a mí me parecía que la gente de aquí, sin darse cuenta, tenía poco deseo de vernos las caras a los que llegábamos del exilio». En GAYA 2007, pp. 353-354.

Por otra parte Alfonso Pérez Sánchez, que veinte años después sería director del Museo del Prado, relata con estas palabras sus impresiones cuando visitó aquella exposición en la primavera de 1960: «Me sorprendió entonces aquella pintura a contrapelo de cuanto se jaleaba y se exaltaba en los reducidos círculos artísticos jóvenes y «modernos» de la cerrada España de aquellos años. Joven yo y deseoso de «modernidad» me avergonzaba casi de que aquellos breves lienzos, tan reales y verdaderos, pudiesen emocionarme con la misma emoción que me sacudía en las salas del Prado». Véase, A. Pérez Sánchez, *Ramón Gaya, la pintura como sacrificio*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 2002, pp. 5-6.

Masaccio.⁹⁸ El día de la inauguración en la galería Mayer fue precisamente Bergamín –del que Gaya pinta un gran retrato al año siguiente– quien pronunció unas palabras,⁹⁹ de las que extraemos estas:

«Has vuelto, amigo Ramón Gaya, a esta España nuestra, poco tiempo después que yo. Y aquí estamos. No sé si se nos nota un aire ausente; si hay algo en nosotros que extraña. Hay mucho que nos extraña a nosotros en ella. En sus pareceres y apariencias. No en su profunda y alta realidad. Esa realidad que para nosotros es, ante todo, un sentimiento. «La realidad, separada del misterio del sentimiento –escribe el sabio Eddington– es una trampa». La realidad en la que nosotros creemos traspasa, sobrepasa el arte. Porque el arte es su aparición y no su apariencia o parecido. Nada se parece menos a lo real que la realidad misma. Esto es lo que nos dice Velázquez, lo que nos dice Cervantes. Y es lo que nos dice tu libro, lo que nos dice tu pintura. Con originalidad de creación viva, de participación creadora. De vida y de verdad admirables».¹⁰⁰

Vemos en estas palabras de Bergamín el afecto del amigo que comparte con él la creencia en un arte que ha de ser traspasado, sobrepasado. Y llama la atención esa extrañeza que confiesa sentir el poeta al retornar a un país en el que algo fundamental para ellos había quedado interrumpido. Por el texto de Gaya que aparece publicado en el catálogo de estas exposiciones de 1960, sabemos que el pintor temía que aquel no fuera un momento favorable para su pintura.¹⁰¹ Y no sólo porque las corrientes artísticas hegemónicas de entonces estaban en las antípodas de lo que le podía interesar a Gaya, sino porque, como le decía Bergamín en otra carta a María Zambrano un par de años más tarde:

«Lo peor de lo peor aquí, lo más muerto y podrido, es el «mundillo» intelectual y politiquero de oposición aprovechada: los enemigos oficiales del régimen, en una palabra, que son sus larvas o gusanos que vienen devorándolo internamente; alimentados, en su cobardía, por el régimen mismo».¹⁰²

⁹⁸ Algunos de estos cuadros han sido reproducidos en VV.AA., *El silencio del arte. Temas religiosos en la obra de Ramón Gaya*, catálogo de la exposición itinerante celebrada de enero a diciembre en Caravaca de la Cruz, Burgos, Murcia y Valencia, organizada por el Museo Ramón Gaya, Murcia, 2010.

Los catálogos de las exposiciones de 1960 en la galería Mayer de Madrid y en la galería Syra de Barcelona se pueden consultar, respectivamente, en los siguientes enlaces: <https://app.box.com/shared/sq7szcxk44/1/12604751/129180035/1> y <https://app.box.com/shared/sq7szcxk44/1/12604751/145158188/1>

⁹⁹ J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 18.

¹⁰⁰ J. Bergamín, «A Ramón Gaya» 20 Abril, 1960, en VV.AA., «Ramón Gaya. Del color y la palabra...», *Revista literaria Arrecife*, n.º 35, 36, otoño 1995, Murcia, p. 18.

Bergamín se refiere a *El sentimiento de la pintura*, publicado en Madrid, Ediciones Arión, 1960.

¹⁰¹ GAYA 2002, «Autorretrato», p. 245.

Nuestro autor parece arrepentido de su decisión de volver a España: «La verdad es que esa tentativa de volver a España fue bastante ingenua y equivocada. Algunas personas –Leopoldo Panero, sobre todo– trataron de convencerme de que ya era tiempo de volver. Sin embargo, Bergamín, que me estaba esperando al pie del avión, me dijo: ‘No te hagas muchas ilusiones; aquí, a lo sumo, se nos tolera’. Y así fue. Sí, hubo un gran silencio motivado, en gran medida, por razones políticas. A la exposición, aunque se celebró en una galería pública, se le dio un carácter clandestino. En la crítica que apareció en *ABC* se me trataba bastante mal». Véase GAYA 2007, p. 339.

¹⁰² J. Bergamín, *Dolor y claridad de España. Cartas a María Zambrano*, Editorial Renacimiento, 2004, p. 106.

Estas eran las circunstancias difíciles que rodeaban a ambos y el ambiente artístico e intelectual que encontraban en ese momento.¹⁰³ De ahí la gélida acogida a la primera exposición de Gaya en su retorno a España, que quizá no se explica únicamente por el hecho de que pudiera haber un trasfondo de recelo hacia los republicanos que regresaban del exilio, sino también porque la tendencia artística y cultural de ese momento estaba ya en las antípodas.

Volviendo ahora a los cuadros de Gaya, es preciso destacar la amplitud de la muestra de la galería Mayer, en la que se incluían veintidós óleos, dieciocho pasteles, treintaiún gouaches y catorce dibujos. Entre los óleos expuestos figura *La pintura surgiendo del agua de Venecia*. Sobre esta misma alegoría hay documentado un gouache de 1958, titulado *El nacimiento de la pintura* [fig. 12], en el que vemos la figura de una mujer joven, casi una niña, emergiendo de las aguas de lo que podría ser una alberca, o más bien un canal veneciano, como si ya entonces Gaya estuviera vislumbrando la escena que relataría un año después en *El sentimiento de la pintura*. Otro óleo de esta exposición se titulaba *La sed*, y otro, *La pintura ofreciendo agua a sus protegidos*. Sobre el motivo del agua que, como sospechamos, es la metáfora central de la obra gayesca, con la alusión a la sed y a la mujer como símbolo de la naturaleza¹⁰⁴ hay documentado un dibujo de 1950, titulado *Mujer sacando agua del pozo*, un óleo de 1960 en el que *La Samaritana* ofrece a Jesús de Nazaret el agua que acaba de sacar de un pozo, así como un gouache de 1961 con el título de *Lavandera en el Tajo*. Y es que el motivo del cuerpo de la mujer, su trato cercano con el agua y su relación con la pintura es una constante que encontramos con insistencia en la obra de Gaya. Quizá la primera de las obras que alude a este tema es *Escena junto al río*, de 1938, un óleo en el que vemos un grupo de jóvenes entre los que hay un pintor, junto a dos muchachas que se disponen a bañarse en el río. De siete años más tarde, 1945, es *El pintor y las bañistas* en el que Gaya dibuja la escena de un hombre que observa a dos mujeres en el momento de bañarse estas. También de ese año es *El pintor y los bañistas*, en el que vemos un grupo de bañistas formado tanto por mujeres –en segundo plano– como por hombres –en primer plano–. Sobre las imágenes de la mujer bañándose, Gaston Bachelard destaca la importancia de la sensualidad en la psicología del agua, y apunta hacia las realizaciones del deseo, que se proyectan en la función sexual del río como evocaciones de una desnudez natural femenina donde se conserva la inocencia.¹⁰⁵ De 1968 es el gouache *Mujer en la alberca*, que recuerda no sólo a la imagen alegórica del nacimiento de la Pintura, sino también a la serie cezanniana de las bañistas, obras que constituyen para Gaya el tímido intento de Cézanne de continuar con el cuadro de tema.¹⁰⁶ Quizá esa es la razón por la que abundan los homenajes

¹⁰³ Según el testimonio de Gaya: «Venían a la galería con frecuencia Panero y su mujer, Luis Rosales, Buero Vallejo, los Baeza, Vázquez Díaz, Eduardo Vicente, Juan Bonafé, etc. Pero a mí todo aquello me daba la sensación de un duelo; parecía que había muerto alguien. Así es que, poco después, cogí los bártulos y me fui de nuevo a mi buena Italia». En GAYA 2007, p. 339 y 340.

¹⁰⁴ Bachelard, siguiendo a Simone de Beauvoir, indica que la mujer es el ideal de la naturaleza humana y «el ideal que el hombre plantea ante sí mismo como el Otro esencial, y lo feminiza porque la mujer es la figura sensible de la alteridad; por eso casi todas las alegorías, en el lenguaje como en la iconografía, son mujeres». Véase G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 58.

Por otra parte, el mismo autor destaca que la imagen material del agua es esencialmente femenina. Véase G. Bachelard, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, p. 27.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 229 y 59.

¹⁰⁶ GAYA 2007, p. 338.

gayescos al pintor francés realizados entre 1989 y 1992 en torno al tema de las bañistas, pues, como señala Juan Manuel Bonet, Cézanne es uno de sus guías de juventud, con cuyo proyecto Gaya mantiene, como veremos, una relación de amor difícil.¹⁰⁷ Este motivo de la mujer bañándose lo encontramos en el cuadro *La bañista* de Rembrandt, al que Gaya homenajeará en más de una ocasión.¹⁰⁸ Se ha llegado a decir que las musas fueron consideradas originalmente como ninfas inspiradoras que habitaban en las fuentes. El mito de la ninfa Calisto,¹⁰⁹ la más bella compañera de caza de Artemis, fue reflejado por Tiziano en su *Diana y Calisto*, así como por Rubens y por Poussin. Se diría que este mito atrae especialmente a Gaya, que realiza todo un ciclo sobre él, iniciado en 1961 con el gouache *Calisto descubierta*.¹¹⁰

3. Espejos y abanicos

Como ocurre en Solana –al que nuestro autor dedica un escrito en 1953 y rinde homenaje en sus cuadros, entre 1986 y 1995, al menos seis veces– y otros pintores del XIX y del XX, las prostitutas son una presencia frecuente en la pintura. Gaya unas veces las llama «cortesanas», y otras, en italiano, «putanas». Según Juan Manuel Bonet, detrás de ellas está la ciudad de Roma.¹¹¹ Los títulos de algunos cuadros así lo confirman, entre los que hay que destacar el gouache titulado *Putana*, pintado en 1959. Aquí Gaya retrata la carne desnuda de una mujer sentada que nos oculta su rostro. Ahora bien, como sabemos, el pintor ya abordó este motivo en *Las prostitutas*, de 1923, porque, según él mismo ha señalado, es «una imagen que yo veía cuando, para ir desde mi casa al Huerto del Conde, atravesaba casi toda Murcia y pasaba por una calle que era la calle de las putas».¹¹² También es pertinente mencionar aquí que, como escribe Andrés Trapiello, al salir del campo de Saint-Cyprien Gaya y sus amigos republicanos refugiados en Francia no consiguieron que les admitieran en ningún hotel, de modo que «esa noche no encontraron en todo el pueblo más acomodo que un burdel, donde las mujeres de la vida les socorrieron como buenas samaritanas».¹¹³ Su calidad humana ha sido reflejada por nuestro autor en sus pinturas. De 1954 es el pastel titulado *Putanas* [fig. 22], con tres figuras femeninas. La figura central es una mujer desnuda sentada, con un abanico en su mano, de los llamados de baraja o paipay, mirándose a un espejo, en una actitud claramente de espera. La acción y el efecto de esperar, aquí apenas sugeridos por la postura, el gesto o estado de ánimo, como veremos, atraviesan toda la obra gayesca. Y de 1951, pintado en México, es el *Homenaje a Carpaccio (con dos granadas)* [fig. 11] sobre el cuadro *Las cortesanas*, a partir del cual, como

¹⁰⁷ J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 54.

¹⁰⁸ *Homenaje a La bañista de Rembrandt*, gouache fechado en 1990; un óleo de 1994 con el mismo título y un gouache de 2003 titulado *De Rembrandt*.

¹⁰⁹ Véase Robert Graves, *Los mitos griegos*, prólogo de Carlos García Gual, RBA, 2008, p. 97.

Véase también Ch. Harrauer y H. Hunger, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Herder, 2008, pp. 157-159.

¹¹⁰ Gaya incluye el mito de Calisto dentro de sus cuadros de tema. Véase GAYA 2007, p. 357.

Este tema es retomado por el pintor a partir del año 1990, cuando inicia una serie de, al menos, dieciocho gouaches, el último de ellos fechado en 2002. Sobre estos y otros cuadros de tema, véase el catálogo de la exposición *Ramón Gaya. Temas y Homenajes de la Pintura*, Museo Ramón Gaya, 1998.

¹¹¹ J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 91.

¹¹² GAYA 2007, p. 280.

¹¹³ A. Trapiello, *Los caballeros del punto fijo*, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 405.

recordamos por la lectura de *El sentimiento de la pintura*, Gaya percibe una estrecha hermandad entre lo vivo y lo pintado, al vislumbrar en el balcón del Museo Correr unas palomas parecidas a las del cuadro que contempla. En este cuadro le atrae especialmente lo que él llama «su milagroso primitivismo» poético y «su saber vital», del que emerge ese vacío silencioso sugerido por el gesto perezoso de las cortesanas, por esa especie de apatía que roza la tristeza o la acedia. Es la desesperanza casi feliz que Gaya percibe en ambas mujeres envueltas en esa atmósfera de «aburrimiento dulce» sugerida por el color «azul prisión».¹¹⁴ Esta obra a la que, como señala Andrés Trapiello, nuestro autor le será siempre fiel,¹¹⁵ será homenajeada a partir de 1970 con, al menos, once obras, en las que el pintor muestra a mujeres en reposo, como a la espera, sentadas generalmente ante un espejo. En el *Boceto para un homenaje a Carpaccio*, de 1971, el rostro del pintor nos observa en la distancia desde uno de esos espejos, como si quisiera dejar huella de su presencia en ese lugar donde habitan mujeres sin rostro, sin identidad, que, como las del cuadro de Carpaccio, esperan ociosas a que llegue el instante verdaderamente suyo, tal vez, si es que acaso esperan algo. Hay otros bocetos para homenajes a Carpaccio, uno de 1982 y otro de 1987, en los que la lámina del pintor veneciano está suspendida en la pared, como presidiendo la escena; en este último hay dos mujeres, una sentada y otra de pie, precisamente, con un abanico plegado en la mano.

Ahora bien, en la denominación «cortesanas» se podría pensar que hay también una evocación de la pintura oriental. Es el caso de los óleos *Homenaje a las cortesanas de Utamaro*, de 1978; *Homenaje a las antiguas cortesanas*, de 1980; *Homenaje a una cortesana japonesa*, de 1984. El primero de los tres nos muestra un libro abierto por la lámina de uno de los célebres retratos de mujer realizados magistralmente por el gran grabador de *ukiyo-e* japonés, Utamaro.¹¹⁶ Como en otros homenajes gayescos, vemos aquí objetos de porcelana, cristal, flores, la copa de agua emblemática de Gaya y dos abanicos. En el más desplegado de los dos podemos apreciar la delicadeza de unas flores pintadas sobre la tela. Sabemos que los abanicos, como complementos propios de la moda femenina, de origen oriental, además de tener principalmente la función de refrescar moviendo el aire con su paño de tela desplegado, poseen un lenguaje secreto para transmitir mensajes, según su posición y el modo de ser sostenidos en la mano. ¿Cuál es el significado de estos abanicos en los cuadros de Gaya? Nos resistimos a pensar que se trate únicamente de un elemento decorativo, que no cumplan ninguna función metafórica en torno al arte o la vida, como podría ser, por ejemplo, la constatación de que existen elementos comunes transversales a lo oriental y lo occidental, que abren, nunca mejor dicho, un amplio abanico de posibilidades a la pintura; o tal vez se trata de una alusión al misterioso secreto que para Gaya debe quedar preservado en toda obra pictórica verdadera, o más concretamente la insinuación del mensaje encriptado que contienen sus propios cuadros, como si incorporaran una intensidad que se despliega y se hace extensiva. De 1947 es *Bodegón*, un óleo pintado en clave realista, de tonos ocres verdosos y luz tenue, en el que sobre una caja lacada china, al lado de un cuenco de porcelana, hay un abanico cerrado y un vaso con agua y

¹¹⁴ GAYA 2010, pp. 37-38.

¹¹⁵ A. Trapiello, *La manía*, Pre-Textos, 2007, p. 619.

¹¹⁶ *Ukiyo-e* hace referencia a la xilografía o técnica de grabado en madera para la producción de estampas japonesas entre los siglos XVII y XX.

un tallo verde sin flores. En un plano más bajo, sobre un tapete en el lado izquierdo, hay una copa sin agua, dos peces con dos ajos y una taza sobre un papel en el centro, así como una copa junto a una botella de vino que se duplica, reflejada en un espejo. Gaya parece estar inventando un lenguaje para decirnos algo por medio de estos objetos con un alto contenido simbólico, pero es preciso admitir que la presencia de los abanicos nos resulta tan enigmática que apenas esbozamos meras conjeturas.

Lo cierto es que los abanicos, además de los espejos, están presentes en gran cantidad de obras gayescas. Una boresiana *Mujer con abanico*, de 1933, contrasta con *La dama del abanico*, cuadro al que Gaya consideraba una de las cumbres velazqueñas¹¹⁷ y del que Ortega había dicho que se trataba de «uno de los trozos de pintura más perfectos que existen».¹¹⁸ De este último tenemos al menos siete variaciones en óleos, gouaches o tintas, realizadas a partir de 1940, que es probablemente el año del primero de los homenajes a Velázquez. Las mujeres con abanico son un motivo que encontramos también en muchos otros pintores, como en *La marquesa de la Solana* de Francisco de Goya –homenajeado por Gaya en 1984– o en *Mujer con abanico*, pintado por el maestro aragonés en Burdeos, poco antes de su muerte. También Camille Corot, otro de los pintores admirados por Gaya, pintó en 1874 *La Dame en bleu*, una bella mujer en una actitud melancólica que sostiene indolentemente su abanico plegado con un espejo al fondo. Precisamente hay un gouache de 1992 de Gaya que se titula *Espejo y abanico* en el que vemos ambos objetos dispuestos en una pared en la que hay también una estampa japonesa. Y es que, como decimos, la obra gayesca está repleta de abanicos. Desde esa lorquiana *Mujer con abanico*, de 1927, hasta los bocetos tardíos de 2003. Entre todas estas obras hay que destacar el ya mencionado *Homenaje a una pintura china y autorretrato en el piano*, de 1978; el *Homenaje a Mozart*, del mismo año; *Homenaje a un biombo de Sesshu*, de 1980; el *Homenaje a Stravinsky*, de 1981; *Abanico y melocotones*, de 1985; *El abanico rojo*, de 1985, que incluye una lámina de *La dama del abanico* de Velázquez; *La copa en el espejo* y *La silla*, ambos de 1986; *El abanico*, de 1988; *Rosas y abanico rojo*, de 1990; *Abanico y rosas*, de 1994; *La mesa reflejada en el espejo*, de 1996, y finalmente los dos gouaches *El abanico* y *Flores y abanico*, ambos de 2003. Entre todos los cuadros que incluyen abanicos hay que destacar los dos magníficos óleos de homenaje a Galdós, de 1986 y 1995, así como el gouache de 1997 titulado igualmente *Homenaje a Galdós*. Y es que el autor de *Fortunata y Jacinta* es considerado por Gaya uno de los creadores más certeros, cuya grandeza se manifiesta con una actitud piadosa, o mejor, misericordiosa, en la estela del impulso evangélico de Tolstoi. Se lo imaginaba dando vueltas por Madrid, sin prisa, con paso de perro, con esa sabiduría del perro callejero, sabiendo que no hay lugares

¹¹⁷ GAYA 2010, p. 440.

¹¹⁸ J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, tomo VIII, Revista de Occidente, 1962, p. 643. (Con estas cursivas nuestras queremos destacar el uso de Ortega de la expresión «trozos de pintura», que encontramos igualmente en el léxico de Gaya).

A modo de ejemplo: «Toulouse-Lautrec, en cambio, paradójicamente, se me aparece como un... grande; no tan grande, quizá, como Cézanne o Van Gogh, pero amplio, extenso, generoso, lujoso. Sus dos «arpilleras» para la barraca de *La Goulue* (que no recordaba haber visto antes) no son dos *paneaux* decorativos, cartelísticos, como se tiende a suponer, sino dos grandes y geniales trozos de pintura verdadera». Véase GAYA 2010, p. 428 (las cursivas son nuestras).

Hay otros ejemplos en pp. 123, 203, 206, 236 y 398.

absolutos donde ir, porque, como añade Gaya: «Galdós, con su gabán y su bufanda, parecía un mendigo de calidad, un mendigo que no pide, que recibe todo pero que no pide; y la realidad se le iba entregando así, cordialmente, sin violencia, sin conquista, sin *estudio*». ¹¹⁹

En cuanto al motivo del espejo con desnudos femeninos, a primera vista se podría decir que tienen su antecedente en *La venus del espejo* de Velázquez, que Gaya ha recreado al menos cinco veces, desde su magistral *VII homenaje a Velázquez* de 1948. Ahora bien, el reflejo en el cristal también ha sido un motivo que atrae al pintor, como sabemos, desde 1939, en el *Interior* del Château de Cardesse. También en 1948, con el *Espejo de una casa de antigüedades*, o en dos obras de 1955: *Florero con copa*, y *La lámpara*, óleo de un espejo que refleja una cama vacía y la pequeña mesa al lado con una lámpara encendida, como si el pintor, sencillamente, estuviera retratando la ausencia. Andrés Trapiello señala que el motivo de este cuadro es la habitación de la pensión en la que vivía por entonces Gaya: «La cama es tan estrecha que habla de la angostura del cuarto, al igual que la mesilla no es en realidad sino un cajón que disimula su origen con un paño que lo cubre. La lámpara abre a su alrededor como una caverna de luz, pues no es que la luz expulse de su lado a las sombras, sino que es al revés, parece congregarnos, como si las imantase, dejando todo lo que no es ese corazón luminoso en una penumbra, que hace que el cuadro deje de ser una pintura para ser un estado del alma». ¹²⁰ De este mismo tema hay un soneto, fechado en 1939, con el título «A la lámpara», del que citamos únicamente los dos tercetos:

Aquí estás como un ser, como una cosa
Que tuviera ya un alma casi mía
Amarilla también y también mustia.

Aquí sobre mi frente silenciosa,
Aquí como una vaga compañía
Llegando con tu luz hasta mi angustia. ¹²¹

Al leer este poema, escrito poco tiempo después de iniciar su nueva vida como exiliado en México, y al contemplar este cuadro de 1955 con el mismo título, es inevitable pensar que Gaya seguía atravesando momentos difíciles, que quedaban reflejados en sus obras, o como advierte el poeta Francisco Brines:

«La unidad de Gaya se nos hace evidencia plástica en la lectura del soneto «A la lámpara», en el que las palabras nos acercan al ámbito más íntimo, más solitario, del Gaya mexicano, y que ya habíamos conocido en un espléndido cuadro en el que aquella habitación tan entrañada, tan vivida, era distanciada, ensoñada, a través de otra mirada ciega, aunque también testimonial y que pertenecía asimismo a ese lugar, y es así como la habitación queda sorprendentemente alejada dentro de sí misma, en el cristal de su espejo apaisado. Dos distintos modos de salvar para la emoción el curso temporal cotidiano, del hombre que se es». ¹²²

¹¹⁹ GAYA 2010, «Galdós» Ramón Gaya, p. 144.

¹²⁰ A. Trapiello, *Los hemisferios de Magdeburgo*, Pre-Textos, 1999, pp. 290-291.

¹²¹ R. Gaya «Sonetos de un diario», *Taller*, n.º 7, diciembre de 1939, pp. 23-26.

¹²² F. Brines, «Un solo Gaya», en VV.AA., «Ramón Gaya. Del color y la palabra...», *Revista literaria Arrecife*, n.º 35-36, otoño, Murcia, 1995, p. 21.

Esta cita subraya algo que ya hemos constatado: que la pintura y la escritura de Gaya están entrelazadas con su propia experiencia vital. A veces es la pintura la que presagia el nacimiento del escrito, o, como en el caso del poema «A la lámpara», la escritura es la que precede a la pintura. Ambos lenguajes conforman una unidad, lo que le permite a Francisco Brines hablar de «un solo Gaya» que convierte el tiempo cotidiano en emoción desde ambas escrituras, la del poema y la de la pintura.

4. Autorretratos y retratos

En el *Homenaje a Masaccio*, de 1956, junto a una lámina del famoso cuadro del italiano *La expulsión del Paraíso*, está el espejo en el que se refleja el brazo caído del pintor –el que no está pintando–, y en el *Homenaje a Tiziano*, de 1974, sobre una lámina del *San Marcos entronizado rodeado de santos*, está reflejado su torso desnudo; de 1977 es el *Homenaje a un dibujo de Rembrandt*, una lámina al lado de una alacena con objetos de porcelana, de cerámica, de cristal y un abanico con un espejo detrás en el que se aprecia el brazo del pintor con su pincel. Y es que el espejo es la superficie cristalina en la que el pintor quiere dejar su marca abismática de la imagen. De 1940 es el *Homenaje a Velázquez* en el que hay un montón de libros sobre una mesa, entre ellos uno abierto por la lámina del retrato de la *Dama del abanico*. Detrás está el espejo que refleja el otro lado del cristal, el instante del pintar en el que aparece el rostro y la mano de Gaya. A este tipo de autorretratos que al mismo tiempo son homenajes a alguno de sus pintores admirados, Juan Manuel Bonet los llama «autorretratos huidizos».¹²³ Como dijimos, es probable que este sea uno de los primeros homenajes gayescos al pintor de *Las meninas*.¹²⁴ En 1948 vemos en *Autorretrato* el rostro de un Gaya que de nuevo se refleja, junto con el lienzo que está pintando, en un espejo, delante del que hay una aceitera y una lámina que podría ser de un paisaje japonés. A partir de *Autorretrato con una copa*, de 1977, no siempre vemos su rostro proyectado en un espejo. Porque además del cristal y el agua hay otras superficies que devuelven la imagen, como ocurre en el óleo *Homenaje a una pintura china del siglo XIII y autorretrato en el piano*, de 1978, o con *Homenaje a Nietzsche y autorretrato en el piano*, de 1981 [fig. 10]. Ahora bien, tampoco se hace siempre evidente el soporte del reflejo, como en el impresionante *Autorretrato* de 1942 [fig. 23], en el que la mirada turbadora y brillante de un Gaya de treinta años nos interroga detrás del humo de su cigarro. Dudamos si somos nosotros los que miramos, o si, por el contrario, somos nosotros los mirados. O ese otro autorretrato de 1948, tan inquietante, en el que Gaya oculta sus labios tras una lámina, como si estuviera aludiendo al «silencio del arte», tal como observa con perspicacia Ana María Leyra:

«Quizá en este autorretrato [...] se puede ya vislumbrar que desde muy pronto esa tensión de la mirada es protagonista de toda la obra; una mirada, la del pintor, escrutadora del enigma, al tiempo que enigmática ella misma, transparente a la vez que fascinada por la transparencia. En el cuadro, lo que el autor

¹²³ J. M. Bonet, «Ramón Gaya visita a Pablo Picasso», en VV.AA. Catálogo de la exposición *Ramón Gaya. Picasso y la pintura*, Fundación Picasso, 2012, p. 16.

¹²⁴ Catálogo de la exposición *Ramón Gaya*, Ceuta, 2007, p. 22.

oculta es la mitad del rostro que corresponde al habla. Mirada, por tanto, que se parapeta en el silencio, «el silencio del arte». Diríamos que se trata de un cuadro programático porque la esencia de la trayectoria creadora de Ramón Gaya, tanto en sus escritos como en sus pinturas y dibujos hasta el final de su vida, se manifiesta en él».¹²⁵

Esta aguda observación de la profesora Leyra viene a corroborar algo que ya hemos leído en los textos de nuestro autor, a saber: que el sentimiento pictórico al que alude no se refiere a la expresión como tal, sino a una encarnación que acontece en silencio, como si el pintor permaneciera mudo, precisamente para dejar que hable la imagen. En este sentido, escribe Octavio Paz en 1943:

«Gaya no pretende expresarse en la pintura, ni expresar su mundo personal, extrañamente poético, lleno de una gracia fatal y triste; y porque no lo pretende, porque no quiere traicionar a la pintura con sus confesiones, la pintura lo recompensa y lo expresa. Lo expresa de un modo natural. [...] Estos cuadros son algo más que un discurso o una confesión; son la vida misma, la vida en su magia, en su transcurrir, en su fatalidad desdichada y graciosa. El arte no es la vida, pero su misión consiste en crear otra vida o en eternizar esta».¹²⁶

Ciertamente, hay en los cuadros de Gaya un silencio que no dice, una ausencia de voz y de expresión del que no quiere confesar nada, porque se inscribe en el lenguaje implícito de la poesía y no en el explícito de la teoría. En recompensa por ello, nos dice Paz, es la propia pintura la que acude a sus obras a expresar la magia de la vida. Así pues, el pintor se enfrenta a la imagen muda del espejo y nos atraviesa con esa mirada suya desde una intimidad que huye, que se nos escapa como el agua en las manos del sediento.

Ahora bien, resulta desconcertante que a pesar de haber pintado más de una treintena a lo largo de su vida, en el texto «Autorretrato», fechado en Italia en 1959 e incluido en los mencionados catálogos de las exposiciones de 1960, Gaya se declara poco partidario de los autorretratos. Quizá esa sea una de las razones por las que desde 1948, año en el que pinta al menos tres –un óleo, un gouache y un dibujo a lápiz– hasta *Autorretrato con una copa*, de 1977,¹²⁷ óleo en el que aparece reflejado el rostro de Gaya en el espejo, junto a una mesa en la que hay un abanico, un geranio y una copa con agua, hasta entonces, decimos, no tenemos documentados otros autorretratos, si exceptuamos los ya mencionados *Boceto para un homenaje a Carpaccio*, de 1971, la presencia sin rostro del pintor, sólo con el reflejo de su torso desnudo, en *Homenaje a un Tiziano de la primera época*, de 1974, y el *Homenaje a un dibujo de Rembrandt*, de 1977, donde la imagen reflejada es únicamente el brazo que pinta.¹²⁸ Es, por tanto, a partir del año 1977 cuando se suceden los autorretratos de Gaya. En ellos apreciamos las huellas del tiempo en su rostro. Así, en el conseguidísimo *Autorretrato*, de 1990 estamos

¹²⁵ A. M. Leyra, «Variaciones sobre el cristal» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 108.

¹²⁶ O. Paz, «Realismo y Poesía», México, *Novedades*, 26 de mayo de 1943. Reproducido en *Primeras letras (1931-1943)*, Barcelona, Seix Barral, 1988, pp. 327-329.

¹²⁷ VV.AA. Catálogo de la exposición *Ramón Gaya*, Galería Multitud, 1980, p. 80.

¹²⁸ Existe una amplia selección de cuadros reproducidos que se pueden consultar en el catálogo de la exposición *El pintor en el cuadro*, Museo Ramón Gaya, 2008.

ante la mirada poderosa de un Gaya maduro, en plenas facultades. Pero a partir de ahí, su mirada parece ir alejándose paulatinamente de nosotros, como si su rostro se fuera desdibujando poco a poco, tal como podemos apreciar en los sucesivos autorretratos, hasta el último del año 2000.

Sin embargo no todos los autorretratos se materializan únicamente en el reflejo. También en la sombra, como se aprecia en el realizado a partir de la silueta del pintor proyectada por la luz del pleno día en la huerta de Murcia (*Autorretrato con sombra*, de 1980). Otra de las excepciones es el gouache de 1991 *Firenze. Autorretrato* en el que misteriosamente, a pesar del título, en el cristal de la ventana no hay rastro del semblante del pintor, sino únicamente el reflejo de la ciudad, como si Gaya nos estuviera diciendo que él todavía no había llegado allí, y que se encontraba en otra parte. Y es que hay en Gaya cierta extrañeza ante la imagen que devuelve el espejo, tal como leemos en esta anotación suya de 1979:

«El espejo también refleja cosas, pero nos damos cuenta enseguida de que todo eso que refleja con tanta probidad no es suyo, sino prestado; aquí ya no se trata de un enigmático fenómeno natural, sino de un fenómeno provocado, conseguido por medio de un artilugio. La imagen en el espejo podrá ser de una gran exactitud, sumamente fiel, casi servil, pero siempre aparecerá como... *despegada*; no logrará nunca formar parte, ser parte, ser carne del espejo, como es, en cambio, carne, entraña viva, la imagen que está dentro del agua, no en su fondo ni en su superficie, sino en su centro».¹²⁹

Con estas palabras parece que Gaya quiere dar a entender que la reflexión del espejo es sólo un simulacro, que es, en cierto sentido, falsa, como toda copia o reproducción, mera representación que no alcanza la dignidad ontológica que ostenta para él el enigmático fenómeno natural del reflejo del agua.¹³⁰ De ahí su recelo hacia el distante reflejar del espejo, como si en este le devolviera la mirada otro ser fantasmagórico, un doble maligno. Esta contraposición que formula Gaya entre lo natural y lo artificial es una de las más significativas sobre las que pivota la dialéctica comparativa que articula la escritura gayesca, como tendremos ocasión de verificar. En este sentido, Gastón Bachelard destaca la utilidad psicológica del espejo de las aguas indicando que, a diferencia de los espejos, que son objetos demasiado civilizados, el agua sirve para naturalizar nuestra imagen y concederle inocencia y orgullo en la íntima contemplación. Si los espejos de cristal dan una imagen demasiado estable, ante el agua que refleja su imagen, Narciso siente que su belleza no está acabada, porque tiene una continuación, una posibilidad de perfección.¹³¹ Y cuando Gaya habla de una imagen que no está ni en la superficie ni en el fondo del agua, sino en su centro, da la impresión de que alude a la presencia o encarnación de un estado de equilibrio alcanzado por la contemplación de su propio centro, de su intimidad.

¹²⁹ GAYA 2010, «Anotaciones del Tevere» p. 247 (las cursivas son de Gaya).

¹³⁰ A propósito del reflejo en el agua frente al reflejo del cristal Inmaculada Murcia Serrano, siguiendo a Bachelard, observa que «sirve para naturalizar nuestra imagen, para concederle inocencia a la propia contemplación de uno mismo y para cerciorarse de que la imaginación ante ese reflejo, puede seguir abierta. El agua, por eso, constituye una especie de promesa de continuidad, de porvenir despejado que no refleja nunca una imagen cerrada e inalterable, sino fluida y natural». Véase I. Murcia Serrano, *Agua y destino. Introducción a la estética de Ramón Gaya*, Berna, Peter Lang, 2011, p. 107.

¹³¹ G. Bachelard, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 40.

Volviendo al texto «Autorretrato», es interesante destacar la consideración que le merece a Gaya su propia obra cuando declara:

«Mi propia pintura, a lo largo de cuarenta años de trabajo, quiero considerarla sólo como una *proposición*, como un continuado... *boceto provisional*».¹³²

Aquí se diría que Gaya quiere dar a entender que él rara vez está conforme con lo que hace y que esquivaba la autocomplacencia,¹³³ lo que tiene bastante que ver con ese rasgo de humildad del que hablaba María Zambrano. Porque, implícitamente, nuestro autor revela que no pretende situarse en un pedestal, ni arrogarse un puesto a la altura de los grandes maestros de la pintura, sino más bien al revés: que considera su trabajo únicamente como una tarea difícil, arrancada a una lucha constante a lo largo de toda su vida, persiguiendo un ideal poco menos que inalcanzable.

Pues bien, como ya se ha sugerido aquí, Gaya poseía unas facultades prodigiosas para captar casi instantáneamente el aire del retratado, según se puede apreciar en los retratos abocetados de algunos congresistas asistentes al II Congreso Internacional de Escritores de 1937, como Antonio Machado,¹³⁴ Rafael Alberti, María Teresa León, José Bergamín, Anna Seghers, Fernando de los Ríos, Tristan Tzara y Julien Benda;¹³⁵ el de la pintora Soledad Martínez, en 1948;¹³⁶ el dibujo de la actriz Ana Magnani en Vulcano, de 1954; el apunte de Stravinski dirigiendo la orquesta en 1958 en la Fenice de Venecia; el lápiz que capta de cuerpo entero a Carmelo Pastor en ese año¹³⁷; la tinta de 1968 que en apenas dos trazos retrata el baile de Pastora Imperio; o las tintas de 1981 y 1989 con las que Gaya evoca los momentos compartidos con María Zambrano en Roma. En cuanto a los retratos, como la lista es muy amplia y no vamos a detenernos en todos ellos, basta con decir, para hacernos una idea, que probablemente superan el centenar. Desde el ya citado de su padre, que inaugura en 1926 la serie, hasta el último, el de Andrés Trapiello, pintado en 1997, podemos afirmar que en todos ellos Gaya ha dejado constancia de su afecto, reconocimiento y admiración, así como de sus lazos de mayor proximidad, como es el caso de su hija Alicia, a la que retrata varias veces entre 1952 y 1962, o el caso del retrato de su madre, *Mi madre. De una fotografía*, pintado en 1981 –también de ese año hay dos tintas–, en recuerdo de un cuadro que el pintor perdió y nunca pudo recuperar.¹³⁸ De los retratos de sus amigos, hay que destacar el dibujo a lápiz de 1927 de Ginesa García-Aroca, esposa de Juan Guerrero Ruiz que tanto ayudó al joven Gaya; el ya mencionado del pintor Eduardo Vicente, de 1930 [fig. 3]; el óleo del casi desconocido *Retrato de Cernuda*

¹³² GAYA 2010, «Autorretrato», p. 244 (las cursivas son de R. Gaya).

¹³³ GAYA 2007, p. 362.

¹³⁴ R. Gaya, viñetas en *Hora de España*, n.º VIII, Agosto 1937, p. 11.

¹³⁵ R. Gaya, viñetas en *Hora de España*, n.º VIII, Agosto 1937, pp.70 a 72.

¹³⁶ Sobre la amistad entre nuestro autor y la pintora Soledad Martínez se pueden consultar algunas cartas de Ramón Gaya publicadas en el catálogo de la exposición *Soledad Martínez*, Museo Ramón Gaya, Murcia 2008.

¹³⁷ Catálogo de la exposición *Dibujos de Carmelo Pastor*, del 8 de octubre al 28 de diciembre de 2009, Murcia, Museo Ramón Gaya, 2009, s/p.

¹³⁸ GAYA 2007, p. 195.

de 1932,¹³⁹ así como una tinta realizada ese mismo año¹⁴⁰ –además de la acuarela de 1934; el también citado de Juan Gil-Albert, de 1937; el del músico Salvador Moreno, de 1947; el del poeta Tomás Segovia, de 1949 [fig. 8]; el dibujo a lápiz de Jorge Guillén, en 1950; el retrato de Concha de Albornoz, de 1951; el dibujo de Carmelo Pastor, de 1958; el de José Bergamín, de 1961 [fig. 24]; el del poeta José Rubio Fresneda, de 1971; el del pintor Julián Grau Santos retratado junto con su esposa Marina González Ruano en 1972; los de Luis Massoni, ambos de 1974; los del pintor Pedro Serna y el fotógrafo Juan Ballester, retratados por Gaya en 1982, y el del poeta Eloy Sánchez Rosillo, o los de otros amigos de Murcia, entre los que se encuentran Francisco J. Flores Arroyuelo, el del pintor Manuel Avellaneda, Mariví Goicuría, Isabel Barquero, Amparo Tomás y el director del Museo Gaya, Manuel Fernández-Delgado, entre otros muchos retratos, sin olvidar el del torero Rafael de Paula de 1996, cuya realización le ocupó a Gaya bastantes meses y no fue terminado hasta que logró descifrar «el secreto de su mirada».¹⁴¹ Igualmente hay que destacar los tres magníficos retratos al óleo de Victoria de los Ángeles, el primero de 1959, y los otros dos de 1986, a los que hay que añadir un dibujo a tinta de 1981 y un gouache de 1998, con los que Gaya ha querido manifestar su fiel admiración por la soprano catalana.¹⁴² Y finalmente, pero no menos importantes, son los retratos de Isabel Verdejo, de la que hay abundantes dibujos, óleos y gouaches pintados entre 1977 y 1995, en muchos de los cuales Isabel posa como modelo para algunos motivos que ya hemos mencionado, como son la mujer frente al espejo, a la espera, o recostada en el lecho. Motivos en los que Gaya capta instantes no sólo de la vida cotidiana, tocando el piano, leyendo o cosiendo, sino también las ocasiones de la contemplación de una obra de arte,¹⁴³ pues, como ha escrito el pintor:

¹³⁹ Juan Guerrero anota una conversación con Juan Ramón del 13 de agosto de 1932: «De Gaya me dice que está muy bien ahora, haciendo cosas muy finas y bonitas; elogia el retrato al óleo que Ramón ha hecho del poeta Luis Cernuda. A mí me alegra saber que al fin va dando a conocer Ramón Gaya las altas calidades de pintor que a mí me hicieron ayudarle tanto consiguiendo pensionarle en el Ayuntamiento de Murcia durante cinco años». Véase Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, vol. II, Pre-Textos, 1999, p. 52.

El retrato que hizo Gaya a Cernuda todavía no ha podido ser incluido en ninguna exposición, aunque existe constancia de que estaba en poder de los herederos del poeta cuando se preparó la edición, a cargo de Juan Manuel Bonet y Andrés Trapiello, del álbum editado con ocasión del Primer Congreso Internacional sobre la obra de Luis Cernuda, celebrado en Sevilla del 3 al 6 de mayo de 1988, donde se puede ver una reproducción de la fotografía del cuadro. Véase VV.AA., *A una verdad. Luis Cernuda [1902-1963]*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1988, p. 115.

Andrés Trapiello relata que los herederos de Cernuda se negaron a enseñar y dar permiso para exhibir un retrato que, por deseo del poeta, era de la propiedad de Gaya: «Tenían en la familia un investigador que quería reservarse el hallazgo en el que no había reparado hasta ese momento, con haber tenido todos esos papeles a su disposición. Han pasado los años y los estudios del investigador no han llegado aún a esa cota. Me permitieron que echara una ojeada, y cinco minutos después me la arrebataron y la devolvieron a la caja de zapatos donde la guardaban. Supongo que la caja de zapatos la llevarían luego al desván donde también guardaban el retrato que le hizo R.G. antes de la guerra, el cuadro que no les pertenecía pero que se quedaron contraviniendo las órdenes del poeta, quien escribió para que se lo devolvieran al pintor, el mismo cuadro que tampoco pudimos ver nosotros porque se encontraba en ese trastero y era muy difícil traernos, por tener, nos dijeron, muchos trastos que lo estorban». Véase A. Trapiello, *Troppo vero*, Pre-Textos, 2009, p. 242.

¹⁴⁰ VV.AA., *A una verdad. Luis Cernuda [1902-1963]*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1988, p. 114.

¹⁴¹ GAYA 2007, p. 363.

¹⁴² Andrés Trapiello relata en su diario la escena en la que se encuentran los dos amigos con motivo de un recital de la soprano en Madrid. Véase A. Trapiello, *Una caña que piensa*, Pre-Textos, 1998, pp. 485-487.

Asimismo, este autor registra las circunstancias referidas por el propio Gaya cuando realizó el primero de los retratos en el hotel en el que se alojaba la soprano durante uno de sus recitales en Roma. Véase *La manía*, Pre-Textos, 2007, p. 214.

¹⁴³ Catálogo de la exposición *Retratos de Ramón Gaya*, Museo Ramón Gaya, 2010.

«Todas las cosas –objetos y gentes– que un pintor ha de pintar a lo largo de su vida están ya desde un principio dentro de él: todos los retratos que un pintor se decide a pintar son retratos de personas que llevaba él dentro de sí y las saca a la luz cuando coinciden con alguien exterior, con alguien que se ha tropezado en la vida exterior».¹⁴⁴

Al leer estas palabras da la impresión de que el pintor está hablando de la reminiscencia órfico-platónica, como si el acto de retratar implicara el reconocimiento de una imagen latente o dormida en el interior del artista. Una imagen que se despierta con el encuentro de aquellas gentes significativas que dejarán huella en la vida del pintor. Y este reconocimiento es para Gaya lo que determina el lazo que une exterioridad con interioridad, o, dicho de otra manera, lo que va tejiendo un entramado de afinidades y afectos que constituyen la experiencia de aquellos que se reconocen y comparten un sentir. A simple vista, se podría decir que esta sugerente idea que propone Gaya parece emparentada con la doctrina socrática según la cual conocer es recordar algo que ya se sabía.¹⁴⁵ De acuerdo con esta opinión, el pintor no busca los motivos, sino que se los encuentra y los reconoce por una intuición a la que inevitablemente tiene que obedecer. En su escrito «El retrato», publicado en el catálogo de la exposición de la galería Chys de Murcia en 1981, Gaya afirma que el retrato es el fragmento de una totalidad que no puede aislarse como tarea del oficio de la pintura, pues, según dice, el creador, al tener como tema único la vida, no puede especializarse. Esta convicción suya se reafirma en la idea de que el retrato no es un género, sino una actitud: la actitud de enfrentarse a un enigma.¹⁴⁶ Por tanto, es la actitud lo que le concierne a Gaya, y no las clasificaciones ni los géneros. En este sentido viene a apoyar esta idea de nuestro autor una interesante aportación de Ortega en torno al retrato, del que dice que más que un género es una generalización, porque, según observa el filósofo, la revolución que realiza Velázquez consiste en generalizar la noción de retrato y hacer de la pintura toda ella retrato. Y es que el maestro sevillano supera y amplía el sentido tradicional o estrecho del retrato. De esta superación, añade Ortega, surge una nueva actitud ante las cosas, que consiste en *individualizar* los objetos.¹⁴⁷ La clave está más bien en la actitud de una mirada que individualiza, y no en seguir las convenciones establecidas dentro del género del retrato. Ahora bien, para Gaya no se trata únicamente de un proceso de individualización, porque entiende que el retrato no se agota en el hecho de captar el carácter del retratado, como leemos a continuación:

«Lo que más apreciamos y elogiamos siempre –un poco a la ligera– en los grandes retratistas es su penetración psicológica, su capacidad de dar con el carácter propio del modelo, del retratado en cuestión. Pero llegar al fondo del individuo, de esa persona determinada, no es más que *la mitad* del camino a

¹⁴⁴ GAYA 2010, p. 259.

Hay otro texto en el que trata el mismo asunto con parecidas palabras en el que precisa: «Es decir, el pintor cuando pinta no sólo ve cosas, sino que ve y *escucha*, o se escucha, y del buen enlace que haga de eso que está viendo en la realidad y de eso otro que está escuchando en lo profundo de sí mismo, depende que la obra de arte se realice verdaderamente. Véase *ibid.* pp. 829-830.

¹⁴⁵ Platón, *Menón* 81d, *Diálogos II*, Editorial Gredos, 1999, pp. 302-312.

¹⁴⁶ GAYA 2010, pp. 208-209.

¹⁴⁷ J. Ortega y Gasset, «Introducción a Velázquez» (1954), *Obras completas*, t. VIII, Revista de Occidente, 1962, p. 631.

recorrer. Porque no sólo se trata de llegar al individuo, sino de sobrepasarlo, de ir más allá de todo él y toparse *de nuevo* con el hombre, con el hombre sin más ni más, anónimo». ¹⁴⁸

Una vez más encontramos en las palabras de Gaya esta idea del desbordamiento de los límites, a la que se podría añadir que la operación de retratar requiere de dos movimientos: uno individualizador y otro generalizador. Un primer momento individualizador que capta y profundiza en los rasgos más significativos del retratado, y un segundo momento generalizador que, como dice el pintor, *sobrepasa* lo característico del individuo, lo borra, lo suprime, y saca a la luz aquello común a todo ser humano, como sucede en *El niño de Vallecas* de Velázquez, según tendremos oportunidad de leer en este estudio, más adelante. Andrés Trapiello ha registrado ese momento en el que Gaya pintaba su retrato con estas palabras:

«EL retrato de R. G. ha quedado terminado en pocas sesiones. Mientras un pintor se dedica a su tarea, el modelo tiene tiempo de sobra para observarle. R. G. miraba, claro, hacia donde yo estaba, pero no podría decir que me viera a mí, sino que parecía observar con atención algo que incluso a mí podría serme ajeno. La atención, la concentración, el aire vagamente difuso que adoptaba su rostro en el viaje de mi cara a la paleta, de la paleta al lienzo y de éste, de nuevo, al rostro, producía una inquietante triangulación no del todo completa». ¹⁴⁹

5. La espera

La espera es una idea recurrente en la poética gayesca. Es el estado anímico que exige la mirada constituyente, su condición de posibilidad, y es además uno de los motivos que aborda Gaya en su pintura. Por otra parte, el silencio de la espera es la renuncia al ruido del mundo, la soledad necesaria que necesita un creador para aludir a lo íntimo. Pero la espera no precede únicamente al sentimiento creativo, también es un requisito para la atención que exige toda experiencia estética y toda contemplación. Entre 1956 y 1994 realiza más de veinticinco obras que reflejan la atmósfera que hay en los museos con algún visitante que se acerca a una gran obra y la contempla. Se podría decir que lo que mueve aquí a Gaya es captar el instante de recogimiento que sugiere la receptividad del espectador ante la obra contemplada. De este conjunto de cuadros y dibujos, es preciso destacar el *Pequeño homenaje a Las meninas*, de 1979 [fig. 25]. Se ve en él a una joven de espaldas que se ha detenido para contemplar la obra maestra de Velázquez, de la que Gaya nos ofrece una versión extraordinaria. Aquí el pintor ha percibido el sosiego del gesto de la contempladora, que permanece muy cerca del cuadro, inmóvil, en silencio, como a la espera. Como si la obra velazqueña engendrara quietud en el desasosiego del mundo. Una obra que suscita esa receptividad descrita por María Zambrano:

«Y este quedarse, que es quedarse en calma y en silencio –en el de dentro también–, supone un sobrepasar un cierto pasmo aceptándolo, que así en el pasmo sucede. El pasmo, en el que la conciencia se retrae apegándose al alma, juntándose con ella. Y entonces los sentidos se ensanchan, pues

¹⁴⁸ GAYA 2010, «Diario de un pintor», p. 439 (anotado en Venecia, el 21 de febrero de 1953; las cursivas son de Gaya).

¹⁴⁹ A. Trapiello, *El fanal hialino*, Pre-Textos, 2002, p. 113.

se llenan y se afinan, la mirada se sutiliza recorriendo el interior de esta presencia que es también su exterioridad, pues pintura es. [...] Y este estado de pasmo, en lo que tiene de extático, cede y se deshace, se resuelve en contemplación. [...] Contemplar es lo adecuado a lo que está vivo, porque es unidad en que se vierten la máxima vigilia de la conciencia y la pasividad del alma que acoge la realidad sin recelo».¹⁵⁰

Las palabras de la filósofa nos ayudan a comprender que la quietud y la calma de la muchacha que espera ante *Las meninas* en el cuadro gayesco refleja ese estado de asombro o de pasmo que anuncia la contemplación, en la que se funden la máxima vigilia de la conciencia, o, lo que es igual, la atención extrema y la receptividad.¹⁵¹ Además considera que saber contemplar exige un implacable entrenamiento, que consiste en «saber mirar con toda el alma, con toda la inteligencia y hasta con todo el cuerpo, lo cual es ‘participar’, participar de la esencia contemplada en la imagen, hacerla vida».¹⁵² Gaya también se refiere a este estado con la palabra «pasmo». Con esta palabra caracteriza su estado refiriendo el momento en que contempló un cuadro de Velázquez en su primera visita al Museo del Prado en 1928.¹⁵³ Y en *Diario de un pintor*, el 22 de julio de 1952, en su primer viaje a Italia con Juan Gil-Albert, Clara James y Concha Albornoz, dice a propósito de esta última: «Concha, en cambio, parece como si fascinada, hipnotizada por la realidad, no le quedara apenas tiempo, ni energía, para la admiración, y menos aún para el juicio: está como boba, como *detenida* en una especie de pasmo».¹⁵⁴

Volviendo al *Pequeño homenaje a Las meninas*, Javier Barón señala que «el enfrentamiento de la muchacha con las distintas figuras, la mayoría femeninas, del cuadro, parece sugerir una condición compartida de ‘doncellas en espera’, como se han interpretado las figuras pintadas, y la que contempla. Se plasma, de ese modo, una doble presencia, reforzada por una contemplación que parece incluir un intercambio de fluido vital de ambas realidades».¹⁵⁵ Así pues, el rasgo común que encontramos en todas las obras gayescas sobre el motivo de los visitantes a los museos es la inmovilidad de los contempladores ante los cuadros, con una paciente quietud, como si su admiración y asombro fueran tan extremados como un pasmo que deja en suspenso la razón, a la espera de recibir, acoger e interiorizar la intensidad que hay en ellos. Gaya dice que el espectador interesado ha de «acercarse a las obras de arte y esperar de ellas la devolución de ese secreto de la realidad»,¹⁵⁶ y añade que este saber esperar consiste en perseverar en el privilegio de ser espectadores, admiradores e incluso amadores, lo que exige una actitud pasiva, receptiva, respetuosa y callada.¹⁵⁷ Con

¹⁵⁰ M. Zambrano, «La pintura en Ramón Gaya», *Algunos lugares de la pintura*, Eutelequia, 2012, pp. 138-139.

¹⁵¹ Sobre la contemplación Gaya indica que «uno debe estar delante de la obra lo más despojado de sí mismo que pueda y *recibir* la obra, que la obra le *llegue* a él». Véase GAYA 2007, p. 224 (las cursivas son de Gaya).

¹⁵² M. Zambrano, «Delirio y destino (1952)» en *Obras completas*, t. VI, Galaxia Gutenberg, 2014, p. 984.

¹⁵³ GAYA 2010, p. 97.

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 408 (las cursivas son de Gaya).

¹⁵⁵ J. Barón, «Velázquez, razón y cifra de la pintura de Ramón Gaya», *Turia, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 192.

¹⁵⁶ GAYA 2007, p. 363.

¹⁵⁷ GAYA 2010, pp. 234 y 413.

ello alude a una experiencia de disolución del yo, de indistinción del sujeto y el objeto ante algo que nos deja atónitos y expectantes como un animal.¹⁵⁸

Ya se ha hecho referencia en el capítulo anterior a cierta actitud ingenua o inocente como el requisito que Gaya considera necesario para sentir la pintura y abrir la vía de comunicación con la obra. Sabemos que nuestro autor relaciona el sentimiento de la pintura con la noción de inocencia, a la que también denomina ignorancia o voz de origen, un saber que se ignora a sí mismo, como sucedía en la reminiscencia platónica. Ahora bien, ¿cómo alcanzar esa ignorancia? En cierto sentido se trata de deshacer un camino y regresar a un estado de ingenuidad, a una actitud que Gaya llama «virginal»,¹⁵⁹ que para él consiste en despojarse de adornos y ropajes culturales, procurando cierta desnudez, o, dicho de otra manera: consiste en olvidar lo ya sabido, prescindiendo de la erudición y de la actitud escrutadora del especialista, del entendido.¹⁶⁰ Del mismo modo, Gaya indica que la contemplación sin inocencia no tiene lugar, porque él cree que la recepción de la obra, si hay un esquema preconcebido, no es posible.¹⁶¹ Pero para que se cumpla la comunicación con la obra, otro requisito imprescindible es el saber esperarla. El pintor afirma que no se puede comprender una obra si no es esperada.¹⁶² Por lo tanto, la espera es una de las claves para comprender la meditación de Gaya, no sólo en lo que se refiere a contemplar, sino también y principalmente, en lo que se refiere a la creación,¹⁶³ porque implica una actitud paciente que procura la serenidad y la quietud del compás de espera hasta que llegue el momento de trabajar. Mas cuando llega este instante hay que saber evitar el desengaño o el desencanto que son límites, como dice el pintor en «El silencio del arte»:

«El artista, como hombre que es, claro que busca afanosamente la verdad, pero no se detiene, no se queda nunca en ella o, por lo menos, no se detiene nunca en ella ningún artista grande. La verdad es muy hermosa, pero para un espíritu extremoso (el artista no es distinto al hombre, sino una extremosidad suya) la verdad lleva dentro una pobreza, una miseria, un límite; suprime la esperanza. La verdad y su igual, la belleza, son topes, claro que son topes de lo más alto, de lo último si se quiere, pero son topes, es decir, terminan, cierran todo. Cierran, o sea, desesperan».¹⁶⁴

¹⁵⁸ R. Tejada observa que para Gaya «lo crucial no era salvar la realidad sino anegarse en ella 'colmado de ella, embebecido, embelesado, sin respiración' [*Diario de un pintor*, GAYA 2010, p. 401]. Otras expresiones como 'alelado', 'inmerso' o 'pasmado' son frecuentes en los escritos de Gaya de los años 50 e incluso 60». Véase Ricardo Tejada, «El sentido de lo real en la obra de Ramón Gaya». En *Pintar la orilla de un abismo con tu mano. Estudios sobre Ramón Gaya*, Fundación CajaMurcia, 2010, pp. 158-159.

¹⁵⁹ GAYA 2007, p. 86.

¹⁶⁰ Véase GAYA 2007, pp. 77, 85, 89 y 224.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁶² *Ibid.* p. 225 y 226.

¹⁶³ Gaya ha dejado constancia de lo significativa que es para él la espera en estos versos: «Pintar no es acertar a la ligera,/ ni es tapar, sofocar, dejar cegado/ ese abismo que ha sido encomendado/ a la sed y al silencio de la espera». Véase GAYA 2010, «Mansedumbre de obra», p. 635.

Por su parte, Eloy Sánchez Rosillo ha tratado ese preciso momento en estos versos de su poema «La Espera»: «Y vaga por el cuarto,/decidido a esperar a que madure el tiempo/en que la viva realidad que ansía,/dulcemente, sin lucha, se le entregue». En E. Sánchez Rosillo, *Homenaje a Ramón Gaya*, Editora Regional de Murcia, 1980, p. 24.

¹⁶⁴ GAYA 2010, p. 67.

La esperanza es para Gaya, pues, el estado que hace posible la obra grande, porque permite ir más allá de la verdad y la belleza superando los límites y abriendo nuevas posibilidades de crear. Es como si nuestro autor estuviera pensando en la proposición de Nietzsche: «El arte tiene más valor que la verdad».¹⁶⁵ Ahora bien, esta espera no es para el pintor un estado de apatía o de acedia, sino más bien una virtud, un estado pasivo de serenidad que suspende el desengaño y la desesperación, actitudes que interrumpen la comunicación con la obra.¹⁶⁶

Gaya ha pintado paisajes con figuras que parecen igualmente estar esperando, inmóviles, como los pescadores junto al río (*El pescador en el Arno*, de 1962, o *Castel Sant'Angelo*, de 1979); los *Gondoleros* (1958) y otros personajes solitarios, como vemos en el gouache de 1956 *El foro con figura*, o los de Venecia (*Personaje con palomas*, de 1953, *Riva de Schiavoni*, de 1954, *Venecia*, de 1955, *El embarcadero de Venecia*, de 1978, *Figura en la plaza de San Marcos*, de 1981). También encontramos otras figuras inmóviles que quizá pertenezcan al orden de la espera, como esos lectores que divisamos en *Leyendo*, de 1944, y en *Leyendo junto al Sena*, de 1978. Porque otro de los motivos que Gaya ha frecuentado más de una vez es el relacionado con la lectura y los libros. Desde 1952 Gaya ha retratado el ambiente que rodea a los libreros parisinos en una serie de dibujos, pasteles y gouaches: *Los bouquinistas del Sena*, de 1952, *Castaños en flor*, de 1953¹⁶⁷; *El entendido*, de 1953; *Libreros de la orilla izquierda*, de 1953; *Los bouquinistas del Sena*, de 1978. Asimismo los libros hacen acto de presencia, desde sus primeras obras, como vemos en *El libro rojo*, de 1926; *Vaso con libro*, de 1947; *Mis libros*, de 1994 y *Composición*, de 1996, en los que hay libros sobre una mesa o en las alacenas características de los estudios de Gaya, como sucede en el óleo *Nostalgia del cubismo*, de 1989.

Se podría decir que la espera es un motivo implícito a lo largo de toda la trayectoria gayesca, como percibimos en la imagen de la mujer sentada, presente, a partir de la ya mencionada acuarela de 1927 en al menos dieciséis obras. Entre estas cabe incluir los dos homenajes de 1994 realizados sobre el retrato de Rubens *Helena Fourment con sus hijos*, así como el dibujo *Joven esperando*, de 2003. Y en cierto modo la espera es una marca inscrita en los cuadros de las prostitutas que, como ya se ha dicho, atraviesan toda la obra de Gaya desde 1923. Con la imagen de estas mujeres –ya sean las *putanas* de Roma, o las cortesanas de los bocetos realizados como homenaje a Carpaccio–, que parecen estar a la espera, cubiertas apenas con una bata, casi desvestidas, o desnudas, el pintor alude a un estado de despreocupación ociosa, melancólico, casi de aburrimiento, como el cuadro de Carpaccio en Venecia que le parece a Gaya «la historia profunda de un vacío».¹⁶⁸ Lo sorprendente es que esos cuerpos desnudos de las *putanas* retratadas por Gaya muestran únicamente el esplendor de la carne sin sus rasgos individualizadores, ya que se obvia la fisonomía de los rostros, que aparecen borrados, vacíos, privados de sus facciones hasta un punto tal que resultan idénticos. Son, para Laurette

¹⁶⁵ Citado por M. Heidegger en *Nietzsche I*, Ediciones Destino, 2000, p. 81.

¹⁶⁶ GAYA 2010, p. 67.

Gaya hace igualmente alusión a la virtud de la espera en GAYA 2007, p. 254.

¹⁶⁷ El título de este pastel no hace referencia alguna a los puestos de los *bouquinistes* pintados por Gaya, a pesar de que aparentemente predomina el protagonismo de los puestos de los libreros, en un primer plano. Es probable que la intención de Gaya al mostrar los castaños realizados por la luz del sol y al escoger precisamente este título, *Castaños en flor*, sea mostrar el contraste entre el esplendor naciente de la primavera y el aspecto decadente del mundo del libro de viejo.

¹⁶⁸ GAYA 2010, p. 37.

Séjourné, la única parte de la obra gayesca a la que podría aplicarse con propiedad el calificativo de «naturaleza muerta».¹⁶⁹ Rostros sin mirada, rostros ciegos, que parecen sugerir la ceguera de la vida verdadera, de la vida en su faceta más descarnada, como leemos en los textos, fechados en París en 1952, titulados «Para Martirio» y «El tema de Martirio». En ellos Ramón Gaya anota una serie de reflexiones en forma de diálogo con las que expone su enfoque moral de corte optimista. Si bien estos textos son de carácter fragmentario y casi enigmático, de su lectura se desprende que el pintor se plantea el tema del mal y del pecado. Distingue entre un pecado que es natural y saludable, del que no lo es, porque el pintor asegura que en el pecado saludable hay una inocencia que es salvadora. Y de esta afirmación infiere que, paradójicamente, puede haber una santidad que brota del centro mismo del pecado, mientras que la voluntad de hacer el bien, en cambio, puede albergar mucha soberbia. Quizá a partir de estos textos se podría establecer una conexión entre esta moral optimista y su visión estética formulada en la convicción de que lo hermoso de la naturaleza no es su belleza, sino su desamparo.¹⁷⁰ De modo que cuando Gaya aborda el tema de la prostitución lo más significativo, quizá, no es el motivo de la espera, sino el del desamparo, porque según dice el pintor: «Cuando el hombre empieza a desnudarse en el cuarto, delante de una prostituta, está desamparado como un niño, vuelve a la infancia: da pena».¹⁷¹ Da pena, dice Gaya, porque a ese hombre que tiene miedo no le asusta toda la degradación, pero sí el amor mismo.¹⁷² En cambio, las prostitutas no tienen miedo a vivir la vida toda porque ellas «están allí arriba, en la vida, sin miedo, *con la ceguera de la vida verdadera*, y yo estoy aquí abajo, fuera de la vida, es decir, viendo con los ojos abiertos».¹⁷³ En estas reflexiones parece aflorar todo un cuestionamiento y un replanteamiento de la «idealidad» femenina tradicional, tal como la expone María Zambrano: «En el amor profano no otra cosa viene a ser la «idealidad» de la mujer significada en la pureza. Pureza ideal que el hombre «pone» y cuyo fundamento moral en la mujer es la honestidad, menos importante sin embargo que el fundamento estético que es la quietud. Beatriz, Dulcinea y aun la novia española no hacen sino estar «quietas».¹⁷⁴ Así pues, en Gaya este ideal femenino encerrado en una moral caduca no entra en juego a la hora de admirar una figura femenina; sin embargo, le fascina esa quietud.

Una figura que atrae especialmente a nuestro autor es el personaje galdosiano de Fortunata. Quizá esta cita aclara su punto de vista:

«Fortunata vive en perpetuo, en continuado pecado, pero no es nunca una culpable, y su pecado termina así por ser una virtud, o mejor, por ser una fuerza *virtuosa*, una fuerza que tiene la virtud de elevarla, de salvarla: Fortunata no necesita *renegar* de su pecado para salvarse; no *huye* de su pecado, sino que lo *transfigura*, logra volverlo otra cosa, logra arrancarle un sonido limpio, casi una significación divina».¹⁷⁵

¹⁶⁹ L. Séjourné, «Ramón Gaya», *Las Españas*, n.º 19-20, México, 29 de mayo de 1951, pp. 17 y 34.

¹⁷⁰ GAYA 2010, «Para Martirio», p. 832.

¹⁷¹ GAYA 2010, «El tema de Martirio», p. 836.

¹⁷² La frase exacta es: «No me asustaba toda esa degradación, todo ese pecado, pero... ver surgir, de pronto, el amor mismo, abrirse paso...». Véase *ibíd.*, p. 836.

¹⁷³ GAYA 2010, «Para Martirio» y «El tema de Martirio», pp. 831-836 (las cursivas son nuestras).

¹⁷⁴ M. Zambrano. *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939)*. Hispamerca, 1977, pp. 202-203.

¹⁷⁵ GAYA 2010, p. 150 (las cursivas son de Gaya).

El pintor considera que en el centro del pecado hay un fondo noble e intocable prohibido para la moral, que vive a salvo de la moral. Y este fondo noble es el que parece aflorar de la mirada de esa *Putana romana*, de 1971. Un gouache que es una excepción en la obra de Gaya, pues se trata de un retrato de medio cuerpo de una mujer que apoya la cabeza en su brazo y nos mira sin miedo, con una mirada punzante, que hace daño.¹⁷⁶

Pues bien, esa santidad que brota del centro mismo del pecado está evocada por Gaya en los perturbadores cuadros y dibujos sobre la Magdalena, de los que existe una serie realizada a partir de finales de los años cuarenta del siglo pasado. El primero del que tenemos constancia es un dibujo a lápiz titulado precisamente *Magdalena*, de 1949. Se trata de un perfil de la Magdalena penitente, con la característica melena sobre sus hombros desnudos, mirándose absorta en un espejo que le devuelve apenas un borroso reflejo de su rostro. En todo el dibujo percibimos una atmósfera de austeridad, de silencio, renuncia y arrepentimiento que envuelve la meditación evocadora del *memento mori*, «recuerda que morirás», reconocible en un cráneo junto a ella que alude a la muerte. Además de este primer dibujo, merece ser destacado el ya mencionado óleo *Magdalena*, de 1959, que probablemente estuvo en la primera exposición de 1960 en Madrid. De esta pintura dice Andrés Trapiello: «Entre las pinturas que R. había traído de Roma estaba una Magdalena, un cuadro precioso del año 1959, es decir, de los primeros tiempos en Italia. Representa a una mujer joven, de pechos opulentos. Está de perfil. Le cae el pelo, undoso y color oro viejo, como una cascada sobre los hombros desnudos y los pechos. Apoya la cabeza en una mano. Aunque se trata de una Magdalena, podría representar también a la Melancolía. Tiene los colores venecianos de Tiziano».¹⁷⁷ Efectivamente, en este cuadro vemos el busto desnudo de una María Magdalena cuya mano sostiene su cabeza en la clásica postura de la estampa dureriana *Melancolía I*, célebre símbolo de la meditación. Desde 1993 hasta el 2000, Gaya pintó al menos ocho gouaches sobre este mismo motivo, incluido un *Homenaje. Magdalena*, de 1996, que parece aludir a otro cuadro pintado previamente por el propio Gaya. En todas estas obras el tema es el mismo: una mujer sentada, la espera.

6. Los cuerpos

Decíamos que el desnudo es uno de los temas predilectos de Gaya. Como sabemos, la imagen alegórica del nacimiento de la Pintura es el cuerpo desnudo de una mujer. De hecho los primeros desnudos femeninos de los que tenemos constancia son de 1927 y de 1928. También hay una hermosa acuarela, *Mujer desnuda*, de 1948, que muestra el pecho y el rostro de una mujer recostada; otro *Desnudo*, de 1950, un óleo de la espalda desnuda de una mujer inclinada en el lecho; el pastel *Fragmento de Rembrandt*, de 1953, una variación de la *Betsabé*, y otras variaciones sobre desnudos del maestro holandés, como las realizadas sobre la *Dánae* en 2001 y 2002, que Gaya ya abordó en el *VI Homenaje a Rembrandt*, de 1975. De Rubens hay igualmente variaciones notables sobre sus desnudos, como *El juicio de París*, pintado en 1948, y de *Las tres gracias* en el *Homenaje a Rubens y Cézanne*, de 1990, y otra variación del mismo

¹⁷⁶ VV.AA., catálogo de la exposición Ramón Gaya, Galería Multitud, 1978, p. 68.

¹⁷⁷ A. Trapiello, *Una caña que piensa*, Pre-Textos, 1998, p. 435.

cuadro en 1999, del que Gaya dijo: «Creo que pocas veces se ha llegado a un sentimiento tan extremo, tan agudo de la piel y la carne femeninas».¹⁷⁸ Sobre el desnudo de Velázquez, a partir del *VI Homenaje a Velázquez*, en el que vemos un fragmento de *La Venus del espejo*, de 1948, Gaya pinta o dibuja cuatro variaciones más sobre el famoso cuadro; en 1960, el dibujo a lápiz *La Venus del espejo*; en 1975, un óleo de *Homenaje a Velázquez*; en 1998, el gouache *La Venus del espejo*, y en 2002, el gouache *Desnudo de Velázquez*. Finalmente, merece ser destacada la insistencia gayesca en las variaciones en torno al desnudo de Rosales [fig. 26], citado en sus homenajes y motivo de variaciones en dibujos y guaches de 1968, 1977, 1988, 1996, 1998 y 2003.¹⁷⁹ Igualmente, el desnudo femenino hace acto de presencia en los estudios de esculturas realizados por Gaya, como el dibujo a lápiz de *La Victoria de Samotracia*, de 1978. A partir de ese mismo año, hasta 1996, el pintor aborda una serie de dibujos y gouaches sobre la bailarina de Degas y su gesto vivo, que parece contrastar con la inmovilidad de los visitantes del museo.

Y algo parecido se podría decir del dominio del desnudo masculino, abordado por Gaya en un conjunto de obras realizadas entre 1950 y 1959, como el pastel *Desnudo*, de 1950; la acuarela *Hombre con el torso desnudo*, de 1950, y el gouache *El modelo*, de 1959. De ese año destacamos los óleos de tema bíblico *Holofernes* y *Judith y Holofernes*, mostrados en las exposiciones de 1960, que muestran el cuerpo desnudo yacente de un Holofernes al que Judith acaba de decapitar. Este motivo también fue tratado por Gaya en 1989, fecha del magnífico óleo *Boceto para un Holofernes*. Igualmente, el desnudo masculino ha sido tratado por el pintor a partir de variaciones, como el lápiz *De Tintoretto*, de 1978, y estudios de esculturas como *De un mármol de la Academia* de 1949, o *El último David*, de 1963, y toda la serie de dibujos sobre el David realizados en 1993: el *David de Miguel Ángel*, el *David de Donatello*, el *David de Verrocchio*, el *David de la Signoria*.

Aquí es necesario destacar que para el krausoinstitucionismo el cuerpo era considerado sagrado, como leemos en este fragmento de Francisco Giner de los Ríos:

«Pues la humanidad, como el compuesto más pleno y perfecto de los dos órdenes fundamentales de la creación, el psíquico y el físico, está llamada a realizar esta divina armonía, no sólo en sí propia, sino en todas las esferas del universo, entre las cuales ha sido puesta por Dios como providencial mediadora para su estrecha alianza. De esta suerte, lejos de ser el cuerpo un obstáculo, una cárcel, un castigo, la raíz de todas las tentaciones infernales, según soñara el misticismo de todos tiempos desde la India hasta nuestros días, constituye un órgano esencial y verdaderamente sagrado que nos permite cumplir en nuestro límite una obra, aunque finita, semejante a la infinita de Dios».¹⁸⁰

Coherente con estos principios humanistas, Gaya reclama en su obra pictórica dignidad para el cuerpo humano, carne que exige reconocimiento y presencia. De ahí la fascinación del pintor por la escultura que se aprecia en sus homenajes: *Un poco de perejil para el Partenón*, de 1988; *Homenaje a los mármoles*, de 1990, y especialmente en el caso de la copia romana del Apolo de Fidias que se encuentra en el Museo Nacional de Roma, conocida por el *Apolo del Tevere*, del

¹⁷⁸ GAYA 2010, «Las tres gracias», p. 846.

¹⁷⁹ Una muestra de la obra que Gaya dedica a Rosales se puede consultar en el catálogo de la exposición *Rosales y Gaya*, Museo Ramón Gaya, 2011.

¹⁸⁰ VV.AA., *Krausismo: Estética y literatura. Antología*, Editorial Labor, 1973, p. 101.

que Gaya realiza un ciclo que se inicia con el gouache de 1988 titulado *Homenaje a Luis Cernuda*, donde aparecen además de la lámina de la mencionada escultura unos objetos de loza y de cristal, más un vaso con perejil. A este le sigue el óleo *El Apolo del Tevere*, de 1990; *Homenaje al Apolo del Tevere*, de 1995; los gouaches *El Apolo del Tevere. (El perejil)*, *Flores para el Apolo del Tevere* y *Las uvas y el Apolo del Tevere*, todos ellos de 1999 y *Apolo del Tevere*, de 2001. *Homenaje a unos mármoles*, de 1998, *El agua de la escultura*, de 2001, así como sus seis variaciones sobre figuras del Partenón realizadas entre 1997 y 2002, o sus variaciones sobre *El torso*, de los años 2000 y 2002,¹⁸¹ son otras obras del tributo que Gaya rinde a la escultura. Aquí es preciso señalar que, como hemos observado en los desnudos femeninos, muchos de estos cuerpos tampoco tienen rostro. Así sucede con una de las figuras con el rostro borrado en el gouache *De Carpaccio*, de 1953, donde aparecen dos jóvenes ataviados con trajes de época, asomados a un balcón veneciano donde se ha posado una paloma, ambos igual de ociosos que las cortesanas del famoso cuadro de Carpaccio, como si estuvieran esperando.

Algo similar sucede con gran parte de las esculturas clásicas que, con el paso del tiempo y la historia, han llegado hasta nosotros sin rostro. De cintura para abajo es el dibujo de un mármol *De Lisippo*, de 1978, y en la variación del mismo año sobre el *San Sebastián* de Giovanni Bellini, que originalmente formaba parte del retablo de San Giobbe en Venecia, el torso llega al límite del papel sin incluir la cabeza. También encontramos el martirio de San Sebastián en dos óleos pintados hacia 1956. Igualmente el cuerpo masculino presente en la pintura clásica religiosa aparece en los cuadros de Gaya, en el pastel *La Piedad*, de 1953, en *Cristo atado a la columna*, también de 1953 y en la ya citada serie de los «Bautismos», que Gaya pinta a partir de 1950, o en el óleo *De Rubens*, de 1984. Ahora bien, si el desnudo masculino ha sido abordado magistralmente por Gaya en el dibujo *El Tevere*, de 1978, y en el gouache *El río*, de 1996, llaman la atención las trece variaciones realizadas por el pintor entre 1957 y 2002 del *Crepúsculo* de Miguel Ángel, la escultura que se encuentra en el sepulcro de Lorenzo de Médici en Florencia, que representa a un hombre en la plenitud de su madurez. Si además de estas variaciones tenemos en cuenta que Gaya ha dedicado a esta obra dos poemas, escritos ambos en Florencia en 1980, «Para *El Crepúsculo* de Michelangelo» y «Para *El Crepúsculo*»,¹⁸² no sería exagerado afirmar que estamos ante una de las tendencias a la repetición que modulan la obra de nuestro autor, especialmente interesante en este caso porque *El Crepúsculo*, la humanización del atardecer, es para él una escultura íntimamente relacionada con la pintura, pues ha hecho suya la cita atribuida a Tiziano, tantas veces recordada por Gaya: «El atardecer es la hora de la pintura», que, por otra parte, encabeza el poema «De pintor a pintor».¹⁸³ Pero lo que interesa destacar aquí sobre todo es que esta escultura es para él la obra que ha vencido la ambigüedad del arte, tal como leemos en este fragmento:

«La tumba de los Medici, con su trazado, sus mármoles esculpidos, su idea, es muy posible que sea hija directa –hija y también madre, claro está– de su tiempo, pero en ese recinto solemne hay una escultura

¹⁸¹ Como ocurre a propósito de otros motivos a lo largo de su trayectoria, al hilo de una reflexión sobre la ciudad de Roma, Gaya escribe en 1960 un texto sobre la escultura en el que discurre con su característica dialéctica comparativa contraponiendo las esculturas a las estatuas. Véase GAYA 2010, «Estatuas y esculturas», pp. 225-227.

¹⁸² GAYA 2010, pp. 638-639 y 658.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 637.

al menos, *El Crepúsculo*, que no ha sido tocada, rozada, por el gran vendaval; es la parte de esa obra – altísima toda ella – que se ha salvado por completo de la prisión del arte, de ser arte, de ser estilo, de ser tiempo, de ser Renacimiento, y liberada ya de su ajetreo artístico, la veremos entre todo lo otro como... *volcada* del lado de la vida, descansando en paz en la vida». ¹⁸⁴

La borradura de la frontera entre el arte y la vida es una superación que muy pocas obras alcanzan. Y este es el milagro que fascina a Gaya. Ahora bien, se puede considerar que, tanto en el cuadro religioso como en el cuadro de tema, lo que hallamos en nuestro autor es, más que una intención remitificadora, la realización de pinturas de y sobre los cuerpos. Resulta evidente que el rasgo que caracteriza a estas obras es que tratan sobre el cuerpo humano, pues como ya hemos sugerido aquí, el propio Gaya reconoce que se sentía *atraído* por los temas de esos cuadros. ¹⁸⁵ Y esta atracción está relacionada con los cuerpos, la vitalidad que se manifiesta en ellos, sus pasiones y la sensualidad que irradian:

«Cuando Tiziano y Tintoretto pintan un cuadro religioso, no pasa nada. Es decir, hay muchos cuadros de tema religioso que a mí me extraña que las iglesias los tengan colgados. Porque, claro, si es verdad que son pecado esas cosas que dice la iglesia, no sé cómo un cuadro de Tiziano como *La Assumpta*, que está en I Frari de Venecia, tan exaltado, con esa Virgen que está subiendo a los cielos, lo han colgado; hay pocas figuras en la pintura de una sensualidad tan desbordante. A mí me parece muy bien que esa virgen sea tan sensual, es una prueba de la libertad del pintor». ¹⁸⁶

Una sensualidad, una atracción, un deseo y una piedad por el cuerpo humano, más allá de los sexos y de los géneros, que pone al descubierto esa relación esencial que para Gaya tiene la pintura con el cuerpo y la carne. Y de nuevo en sus escritos encontramos que «carne» es el sintagma base que acompaña con frecuencia a la palabra pintura. Así, encontramos en sus textos referencias a la materialidad de la carne, a la carne viva, a la carnosidad, a la carnalidad, al acto carnal, al encarnar, a lo encarnizado y a la encarnación de la vida, al sentimiento de la carne y a la presencia carnal. ¹⁸⁷ Un lenguaje que contrasta con nociones empleadas en sus textos al meditar sobre la pintura, pertenecientes al campo semántico de la religión. Este contraste se aprecia especialmente en el tratamiento subversivo del cuerpo humano que, como ha señalado José Muñoz Millanes en su estudio sobre los homenajes gayescos, es una constante de estos, pues en muchos de ellos Gaya «los fragmenta para realzar detalles chocantes de lo bajo, de las zonas que tradicionalmente se consideran de expresión más grosera y material: el vientre de Betsabé en un pastel de 1953, el abdomen del pintor en el *Homenaje a Tiziano* de la primera época». ¹⁸⁸ A los que añadimos el dibujo de 1949 titulado *De un mármol de la Academia* sobre una gran escultura masculina de espaldas en la que la zona de los glúteos parece realzada por el enfoque. Fragmentos del cuerpo humano son también algunos

¹⁸⁴ *Ibid.*, «El inventor de la Gioconda», p. 216.

¹⁸⁵ Gaya lo hace explícito en la entrevista mantenida en Valencia con Elena Aub con estas palabras: «Entonces me di cuenta de que lo que yo podía hacer era pintar de vez en cuando un tema de esos que tanto me atraían, pero que mi pintura no podía convertirse en eso solamente. Temas que yo encontraba especialmente atractivos como la muerte de Adonis, o la Danae recibiendo en el sexo las monedas». Véase GAYA 2007, p. 193.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 159.

¹⁸⁷ Véase GAYA 2010, pp. 31-32, 43, 105-106, 114, 183, 197, 215, 218, 229, 402, 404, 602 y 631.

¹⁸⁸ J. Muñoz Millanes, *Los homenajes de Ramón Gaya*, Pre-Textos, 2012, p. 80.

temas de las variaciones o insistencias de Gaya en los detalles de los cuadros de Velázquez, como las manos.¹⁸⁹ Se diría que cuando aborda el «cuadro de tema», Gaya parece meditar silenciosamente en torno a los afectos, sus misterios, sus secretos, sus enigmas. En torno al esplendor vital de los cuerpos, a su hermosura, a lo perturbador de la carne, pero también en torno a su desnudez y a su estado de precariedad en la intemperie, lo que se conjuga con sus alusiones a la «sed» y al «hambre», como cuando denomina al final de su exilio de la pintura el fin de la *abstinencia*:

«El 21 de junio de 1952, después de largos años, volvía de nuevo a Europa. Me encontraba, de pronto, en París, y esa misma mañana de mi llegada entraría en el Louvre, impaciente, como *hambriento*, muy emocionado, casi tembloroso aunque radiante y, también... un poco triste: «Todo es triste al volver». Por muy determinadas circunstancias, desde 1936 no había podido contemplar directamente, en su ser real y verdadero, un solo cuadro de Tiziano, de Rembrandt, de Velázquez, de Murillo o de Rubens [...] y ahora, por fin, parecía que terminaba de una vez esa forzada *abstinencia* que durante muchos años vino a constituir mi verdadero exilio».¹⁹⁰

Como ya se ha observado aquí, es preciso indicar que lo más acuciante que mueve a Gaya a enfrentarse al cuadro de tema no es un interés religioso, ni moral, ni psicológico, sino más bien un interés de orden estético, porque cuando el pintor se acerca a estos temas de la pintura clásica, la cuestión fundamental que le atrae es pulsar y explorar los límites del pintor moderno, que ya no cuenta con fuerzas para llevar a cabo la pintura en tanto que *encarnación*. Y esta consiste para él en la tarea descomunal de pintar cuadros de tema, como si el pintor de nuestro tiempo hubiera sido vencido en su lucha contra unos límites que a partir de ese momento de la historia de la pintura parecían haberse convertido en clichés. Esta impotencia es para nuestro autor un síntoma de decadencia. La única figura que se mantiene en pie resistiéndose a ser arrastrada por el huracán del tiempo moderno está personificada para Gaya en Eduardo Rosales. La fascinación de nuestro autor por esa tarea heroica ha quedado reflejada en una serie de obras sobre *La muerte de Lucrecia*, último cuadro acometido por el pintor madrileño que aborda la leyenda de la muerte de una patricia romana, detonante del fin de la monarquía en Roma. Un cuadro que supuso una auténtica revolución estética en el arte español de la segunda mitad del siglo XIX al interpretar un episodio de la historia antigua con un lenguaje plenamente contemporáneo que incorpora una gran densidad simbólica, ya que alude a una muerte que marca el final de un régimen, a la vez que anuncia un nuevo tiempo. Reconocemos aquí otra de las insistencias gayescas, que se materializa en una serie de cuatro dibujos, gouaches y óleos pintados entre 1968 y 2001, así como en los escritos «Dibujo sentimental de Rosales», fechado en Murcia en 1934, y «Eduardo Rosales», fechado en México en 1953,¹⁹¹ ambos llenos de agudas observaciones y sugerencias de Gaya en torno al heroísmo y la valentía de Rosales, que moriría apenas dos años después de terminar el gran cuadro.¹⁹² De ahí la significación que alcanza en el cuadro del pintor madrileño el brazo caído de Lucrecia, como la metáfora de la muerte

¹⁸⁹ Sobre el motivo de las manos es imprescindible consultar el escrito «Manos de pintura» de Julián Santos Guerrero en VVAA. *Escritura e imagen*, vol. 7, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 149-159.

¹⁹⁰ GAYA 2010, «Final de destierro», p. 887 (las cursivas son nuestras).

¹⁹¹ *Ibid.*, «Dibujo sentimental de Rosales» y «Eduardo Rosales» pp. 171 y 691.

¹⁹² J.L. Díez, Catálogo razonado de la exposición *Eduardo Rosales, Dibujos*, Fundación Marcelino Botín, s/a. pp. 14-15.

de los grandes creadores y de la muerte de la pintura misma.¹⁹³ Esta reflexión que nos propone Gaya tiene que ver, además, con el hecho de que lo monumental ha sido puesto en crisis en el arte, como, de un modo parecido y al mismo tiempo, ha sido puesto en crisis el concepto de totalidad en filosofía y en política, lo que, de momento, parece clausurar ese camino del cuadro de tema. Por su parte, Gaya buscará la grandeza que hay escondida en lo cotidiano a través de sus paisajes y sus homenajes, como veremos a continuación.

A la luz de lo expuesto hasta ahora, hemos de admitir que el interés que articula toda la obra bifronte de Gaya, pintura y escritura, no es otro que su fascinación por el impulso creativo y su origen misterioso, como se hace patente en otro de los motivos favoritos de Gaya: los pintores en el momento de pintar. A partir de los gouaches *Cristóbal Hall en Cardesse* y *Cristóbal Hall en el salón de Cardesse*, así como el dibujo *El pintor Cristóbal Hall*, todos ellos de 1939, sigue toda una serie que incluye los dos dibujos ya mencionados, *El pintor y los bañistas* y *El pintor y las bañistas*, ambos de 1945; los dibujos *El pintor en el Museo* y *La joven dibujando*, ambos de 1947; otro dibujo titulado *El escorzo*, de 1948; los óleos *En el Museo* y *Salvador Moreno pintando*, de 1950; los dibujos *Los pintores en el Sena* y *Dibujando en la orilla del Sena*, de 1953; el gouache *El acuarelista del Sena*, de 1957; el óleo *Dos pintores: Tomás Segovia y Salvador Moreno*, de 1950; los dos dibujos *El copista (en el Prado)* y *Pintando en el Museo*, de 1968; la magnífica acuarela *El pintor*, de 1977, así como la tinta *El pintor y la modelo (para Picasso)*, de 1981. Esta serie podría ser completada con los autorretratos ya comentados, en los que vemos el gesto de un Gaya pintor reflejado en el espejo. Asimismo, bajo este mismo motivo no está de más mencionar los interiores en que nuestro pintor nos muestra su estudio o el de un amigo, como es el caso de los gouaches *El estudio de Juan Bonafé*, de 1961, o *La mesa, el estudio de Salvador Moreno*, de 1950.

7. Bodegones e interiores

Pero tampoco se trata de hacer un listado exhaustivo de todas y cada una de las obras pictóricas de Gaya, lo que ocuparía todo el espacio y el tiempo del que disponemos para el desarrollo de esta tesis, pues hay otros motivos que merecen ser examinados detenidamente, como el de los bodegones. En un escrito de 1953, en Pompeya, Gaya nos hace partícipes de su fascinación ante unas pinturas romanas:

«En esas decoraciones, maravillosamente banales, amables, ingeniosas, plagadas de caprichos, llenas de una escenografía diminuta y casera, encontraremos, de pronto, unas frutas, un paño de cocina colgado en la pared, una jarra con agua, un racimo, un rostro, que se desprenden de allí, que viven desasidos de allí, que se levantan de su esclavitud decorativa, y pueden codearse con lo que no tiene estilo, ni época, ni autor, es decir, con lo que está, sencillamente, vivo. Y cuando se filtra y aposenta la vida en alguna cosa, ésta queda inmediatamente fecundada, salvada».¹⁹⁴

Nuestro autor habla de estas pinturas como si no se tratara de naturalezas muertas, ya que la vida parece trabada en ellas. Si en los primeros bodegones gayescos de los años veinte del

¹⁹³ Este tema ha sido tratado en otro estudio. Véase M. Moreno Aguirre, «La muerte de Lucrecia y la insistencia de la pintura» en *Escritura e imagen*, vol. 7, Publicaciones de la Universidad Complutense, 2011, pp. 27-38.

¹⁹⁴ GAYA 2010, pp. 346-347.

pasado siglo encontramos principalmente manzanas y peras, a partir de 1947 ocasionalmente hacen acto de presencia frutos del mar, como pescados, pero sobre todo otros vegetales, como vemos en el gouache *Las uvas*, de 1949, o como en el espléndido óleo *Las granadas*, de 1966 [fig. 27], frutos cuya acuosidad cristalina le atrae especialmente. Incluso podemos encontrar otras frutas como *Las brevas*, de 1975, o *El melocotón*, de 1987, y hasta *Peras y tomates*, en una de las últimas obras pintadas por Gaya, en 2003, como alusión a los dones de la tierra, a los frutos naturales de su Murcia natal, imagen por excelencia de la huerta.

Hasta 1939, con *Espejo y flor*, Cardesse, apenas están presentes las flores en la obra de Gaya; se diría que han ido acudiendo poco a poco a poblar sus cuadros, como la rosa solitaria y marchita de *La cinta*, de 1940 [fig. 18], que ya comentamos. Pondremos algunos ejemplos de cuadros en los que las flores son protagonistas: el óleo titulado *Las rosas*, de 1948, o *El vaso con rosas*, de 1949; el gouache extraordinario *Mi terraza de Roma*, de 1966; *La flor blanca*, de 1989; *Clavellinas*, de 1990; *El agua*, de 1993 [fig. 28]; *El cucurucho*, de 1994; *Anémonas*, de 2001; *Copa con tres rosas*, de 2003. En todos ellos abundan las rosas, cuya densidad simbólica sigue vigente para Gaya. Es más, no sería descabellado afirmar que en las rosas gayescas hallamos la relación metafórica que Juan Ramón Jiménez establece entre el poema y la rosa. Con ella el poeta de Moguer quiere dar a entender que la creación está ligada al instinto y a un sentimiento que brota espontáneamente, como una planta salvaje cuya calidad y cantidad de frutos dependen de su cultivo. Y precisamente el cultivo es un término de la pedagogía krausista tomado por Juan Ramón, en el sentido del progreso desde una «salvaje independencia» a una «independencia cultivada».¹⁹⁵ De modo similar, como ya se ha dicho, Gaya considera la creación como algo instintivo que se manifiesta con un sentimiento espontáneo y que pertenece al ámbito de la naturaleza. Precisamente Andrés Trapiello destaca que las rosas que más le gustaban a nuestro autor eran las cultivadas en los jardines de los amigos, ya que eran para él «flores como las de antes, cuando era niño, y no había otras flores que las que se cultivaban en los huertos, rosas un tanto imperfectas y bravías, con su propio carácter, no rosas de invernadero y genéticamente idénticas».¹⁹⁶

Además de rosas, encontramos en los cuadros de Gaya claveles, clavellinas, jazmines, peonías, geranios, narcisos, anémonas o violetas, a menudo en una jarra de cristal o de cerámica, o en una de esas enigmáticas copas que caracterizan su obra. Flores que en general no sólo aluden al florecer de la plenitud de la vida, como reza la expresión popular «estar en la flor de la vida», sino también a la fragilidad de las cosas y de la vida humana, a lo efímero y la inminencia del desaparecer. De ellas se podría decir, parafraseando a Proust, que son variedades nuevas con las que el pintor procede como si fuera un jardinero que enriquece la familia de las flores.¹⁹⁷ Claro que siguiendo este mismo razonamiento se podría decir que en el caso de Gaya el adjetivo más adecuado es el de «huertano», ya que evoca la producción impersonal y espontánea de la *natura naturans* con

¹⁹⁵ F. J. Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Ediciones Universidad, 1981, p. 318.

¹⁹⁶ A. Trapiello, *La manía*, Pre-Textos, 2007, p. 361.

¹⁹⁷ El autor de *En busca del tiempo perdido* hace la siguiente observación a propósito de unas flores pintadas: «Elstir no podía mirar una flor si no era trasladándola previamente a ese jardín interior en el que, por fuerza, permanecemos siempre. En aquella acuarela, había plasmado la aparición de las rosas por él vistas y que sin él nunca se hubieran conocido; y, así, puede decirse que era una variedad nueva con la que el pintor, como un ingenioso jardinero, había enriquecido la familia de las Rosas». En M. Proust, *En busca del tiempo perdido*, vol. 4, «Sodoma y Gomorra», Alianza Editorial, 1972, pp. 390-391.

hortalizas, frutas, flores y hierbas. Así, advertimos otro elemento presente, tanto en cuadros como en viñetas gayescas, a partir del dibujo que creó para la cubierta del libro de Juan Ramón Jiménez, *Canción*, publicado en 1936: el perejil [fig. 9].¹⁹⁸ Y en relación con estos elementos que aluden a la manifestación de la vida y del crecer, es interesante añadir que a Gaya no le gustaba la tan habitual denominación de los bodegones como «naturalezas muertas».¹⁹⁹ Sobre este pormenor, Laurette Séjourné escribe en 1951:

«Si bien los lienzos de Gaya no presentan más que cosas inanimadas, sería preciso hablar de «naturaleza ardiente» más bien que de «naturaleza muerta» o «tranquila», como es de usanza hacerlo para este género de composiciones.

Gracias a su don creador de gran maestro, el pintor infunde a los objetos una vida espiritual de intensidad impresionante, situándolos, de inmediato, entre los seres vivos».²⁰⁰

Naturaleza ardiente, o quizá palpitante. Y es que, como vemos en este estudio, las alusiones a lo vivo son frecuentes en la pintura de Gaya. Pero hay otro elemento que aparece recurrentemente en los bodegones gayescos, mensaje cifrado, cuyo significado no es fácil de elucidar. Aparece por primera vez en *La jaula*, un gouache de 1947 [fig. 29], en el que vemos una jaula con dos pájaros dentro, encima de la cual hay una copa de cristal con agua y dos cuencos de porcelana con motivos chinoscos. Existen otras jaulas similares: *Pájaro en jaula*, de 1948, o la que vemos colgada en la pared en el extremo superior del lienzo *La descarada*, de 1971, la del óleo *Homenaje a una estampa japonesa*, de 1975, en este caso vacía. ¿Qué significación puede tener este motivo que nos desconcierta? Pero cuando contemplamos el óleo *Homenaje a Mozart*, de 1975, en el que aparece la jaula con su pájaro cantor sobre una mesa en la que hay una partitura apoyada verticalmente, junto a dos granadas con una taza, un vaso, tres copas —de las cuales una contiene capullos de rosa—; o el óleo de 1978, *Homenaje a Picasso y Stravinsky*, donde hay otra jaula, esta vez sin pájaro, con una copa de flores encima y junto a una lámina de Picasso; o el *Homenaje a Mozart*, de 1978, con otra jaula vacía, al lado de una mesa con copas y flores, se diría, a simple vista, que la presencia de la jaula en estos tres homenajes es una metáfora de la música. También aparece una jaula en el óleo *Homenaje a Victoria*, de 1996, en

¹⁹⁸ El motivo es una evocación de la costumbre de los lacedemonios o espartanos, que coronaban a sus héroes y vencedores con perejil, a diferencia de los atenienses, que los coronaban con laurel.

Juan Ramón dice: «Entonces, acordándome de mí mismo, pensé que Platero tendría el mejor premio en su esfuerzo, como yo en mis versos. Y cogiendo un poco de perejil del cajón de la puerta de la casera, hice una corona, y se la puse en la cabeza, honor fugaz y máximo, como a un lacedemonio». Véase Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, Editorial Calleja, 1917, p. 276. (Precisamente en esta edición es la primera vez que figura el emblema juanramoniano del perejil, aunque este todavía no es de Gaya, quien no dibuja el suyo hasta 1936 para el libro *Canción*).

En la obra pictórica de Gaya aparece en el gouache *El perejil*, de 1994, un cuadro en el que todo el protagonismo es de una copa con un ramo de perejil en el rincón del estudio. Igualmente encontramos la presencia del perejil en el *Homenaje a Luis Cernuda* de 1988, en el *Homenaje a la bañista de Rembrandt* de 1990, en el *Homenaje a Picasso con perejil* de 1998, en *Un poco de perejil para el Partenón* de 1998, en *El Apolo del Tevere*, de 1999, y en *Para Juan Ramón* de 1999.

¹⁹⁹ Esto es lo que dice el pintor en una entrevista: «Aunque suelen llamarse «naturalezas muertas», yo no las veo así. No quiero decir con esto que las vea vivas. Digo que no son naturalezas muertas porque no son «trozos». La naturaleza muerta suele ser un fragmento de una realidad íntima —de un rincón de cocina, por ejemplo, o de un rincón de comedor—, pero en mi pintura casi nunca tiene ese carácter. Tampoco son cuadros de flores, en mi caso, como algunos han interpretado, sencillamente porque suele haber flores. Es que a mí las flores me gustan mucho». Véase GAYA 2007, p. 237.

²⁰⁰ L. Séjourné, «Ramón Gaya», *Las Españas*, n.º 19-20, 29 de mayo, México, 1951, pp.17 y 34.

donde, además de la reproducción de uno de los retratos de Victoria de los Ángeles del propio Gaya, vemos una lámina del pájaro de Fabritius. Ahora bien, nuestra conclusión puede ser algo precipitada, si tenemos en cuenta que en el primero de los óleos de homenaje a Mozart, *La partitura. Homenaje a Mozart*, de 1951, no aparece ninguna jaula, ya que se compone únicamente de una partitura con una jarra de agua delante. De modo parecido ocurre en el óleo *II Homenaje a Mozart*, con otra partitura al lado de un vaso con flores y una copa vacía. Tampoco vemos ninguna jaula en *Homenaje a un andante de Mozart*, de 1980, ni en otro óleo de homenaje a Mozart, titulado *Adagio*, de 1989 en el que hay libros, cristales y flores, y en lugar de jaula hay una caja china. Y, como en los anteriores, en el *Homenaje a Mozart. El violín*, del año 2000, la jaula no está presente en el cuadro, ni tampoco vemos jaulas en los otros homenajes a Victoria de los Ángeles, de 1987 y 1989. Por otra parte ¿qué significado se esconde detrás de los dos gouaches de 1947 y 1948 en los que sólo vemos pájaros enjaulados? Y ¿qué significado tienen dos dibujos a tinta, *Pajaritos* y *Pájaro encima de la jaula*, realizados hacia 2003, en los que únicamente hay pájaros fuera de su jaula, como si fueran a echarse a volar? Interrogantes para los que no contamos con ningún escrito de Gaya que nos ayude a aclararlos, pero que nos animan a explorar con cierto detenimiento su *Obra completa*:

«El estilo, *la jaula* de oro del estilo, sólo sabe encerrar pájaros disecados, es decir, arte quieto, arte decorativo, arte artístico, plumaje solo, belleza sola».²⁰¹

«Si logramos entrar en esas prisiones, en esas *jaulas* que son sus cuadros, descubriremos en su centro un bullir, un bullir infernal de riquezas, como cuando nos asomamos a esas gotas de agua que muestra el microscopio: lo que se nos revela en las cárceles de esas gotas no es, propiamente, la vida, pero sí su geometría monstruosa, fantástica, irreal».²⁰²

«... la realidad no puede ser *enjaulada* –como han hecho siempre los realismos–, ni *arlequinizada*, ni traicionada, ni burlada frívolamente –como han hecho los estúpidos vanguardismos culteranos de nuestros días».²⁰³

«Las grandes obras son esas: las que no son *jaulas* de cosas, sino nidos, nidos de donde nace y se levanta mucha más vida que la depositada en ellos».²⁰⁴

Quizá de la lectura de estos cuatro fragmentos se podría extraer, en primer lugar, que Gaya quiere dar a entender que la jaula está relacionada con el arte artístico, aludiendo al estilo que cierra las puertas y la posibilidad del vuelo libre. En segundo lugar, según leemos, decir «jaula» es lo mismo que decir «prisión» o cárcel, un ámbito donde no está propiamente la vida. En tercer lugar, el pintor, al rechazar el realismo, nos da la pista sobre el significado peyorativo de la jaula, porque encierra, enjaula la realidad, y, por último, alude a la jaula como lo opuesto al nido,²⁰⁵ de modo que se podría conjeturar que para Gaya en el nido nace y se protege la vida que se eleva, mientras que la jaula la daña al no dejar salida. Por tanto, podríamos concluir de este

²⁰¹ GAYA 2010, p. 56 (las cursivas son nuestras).

²⁰² *Ibid.*, p. 85 (las cursivas son nuestras).

²⁰³ *Ibid.*, p. 204 (las cursivas son nuestras).

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 369 (las cursivas son nuestras).

²⁰⁵ Según Gaston Bachelard la imagen del nido, el escondite de la vida alada, se refiere a la función de habitar y al bienestar que nos devuelve a la idea de primitividad del refugio. Véase G. Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, 1975, pp. 124-128.

encadenamiento de connotaciones extraídas de los escritos de nuestro autor que el motivo de la jaula tiene una doble significación. Implica una dialéctica entre interioridad y exterioridad que alude a la limitación, a la falta de libertad y de separación de la naturaleza, por una parte,²⁰⁶ y por otra, en aquellos homenajes a las obras maestras de la música, la presencia del pájaro cantor parece indicar el cultivo del instinto musical cuyo resultado es la armonía.

A lo largo de este recorrido por los cuadros de Gaya hemos observado que en sus bodegones aparecen los objetos que rodean al pintor en su vida cotidiana: el piano, sillas, mesas, alacenas, estanterías, jaulas, libros, la paleta y los pinceles, trapos, paños, láminas, lámparas, quinqués, farolillos japoneses de papel, cajas chinas, espejos, abanicos y otros objetos, con la característica común de que todos ellos podrían ser usados en esa vida, es decir, que no han perdido su valor de uso. Conservan aún la huella del artesano y, por lo tanto, no han sido producidos industrialmente, en cadena. También encontramos enseres de porcelana como fuentes, pequeños cuencos y tazas con motivos chinoscos,²⁰⁷ así como bandejas, jarros, tazones, platos, lebrillos, vasijas y otros cuencos de cerámica popular, como si con ellos Gaya estuviera señalando su forma cóncava, como si estuviera aludiendo a la concavidad. Pero sobre todo abunda la transparencia de los objetos de cristal como jarras, aceiteras,²⁰⁸ jarrones, botellas, tarros, frascos, vasos y copas. Es sabido que a Gaya le atraen especialmente los objetos de cristal. A propósito de la presencia de estos objetos, Xavier Villaurrutia escribe:

«En los óleos de Ramón Gaya las cosas llegan a estar representadas gracias a una mágica alusión, y en virtud de un trazo o de un toque que nos hace decir, de pronto, que aquello no es posible, pero que, no obstante, se ha hecho posible, como en el caso concreto de los recurrentes objetos de cristal: las obsesionantes copas de cristal de las que sólo ha pintado ya –después de cuántos estudios, después de cuántas renunciaciones– la cifra, la alusión, el espectro, la ausencia presente de la materia cristalina».²⁰⁹

Llama la atención que en este texto de 1950, publicado por primera vez en México, Villaurrutia calificara estos objetos de cristal como «mágica alusión» y «ausencia presente», así como «obsesionantes copas de cristal». Y es que Gaya ha declarado en alguna ocasión que le gustaban los objetos de vidrio o de cristal debido a su máxima virtud, la transparencia. Sin embargo, ha

²⁰⁶ Unamuno acude a la metáfora: «El universo visible, el que es hijo del instinto de conservación, me viene estrecho, esme como una *jaula* que me resulta chica, y contra cuyos barrotes da en sus revuelos mi alma; fáltame el aire que respirar. Más, más y cada vez más; quiero ser yo y sin dejar de serlo, ser además los otros, adentrarme en la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo. [...] Y ser yo, es ser todos los demás». Véase M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Alianza Editorial, 2008, p. 58 (las cursivas son nuestras).

²⁰⁷ Las tazas, generalmente de porcelana, aparecen con casi tanta frecuencia en las obras de Gaya como los tazones. Un detalle curioso es que apenas aparecen en los homenajes a Tiziano y Velázquez, lo cual muy probablemente será algo casual, sin un propósito determinado. Aun así, es posible que las tazas tengan para Gaya una significación que nos resulta imposible de descifrar.

²⁰⁸ En el autorretrato de Gaya de 1948, delante del espejo en el que se refleja el pintor, vemos un recipiente con aceite, sustancia cuya significación es doble. Por una parte, alude a la materia por excelencia de la pintura que es el óleo, junto con el agua de las acuarelas, las tintas o los gouaches y, por otra, alude a la mansedumbre, como leemos en esta cita: «La verdadera vida no puede agitarse, ajetrearse, porque está muy segura de sí, muy dentro de sí, y apenas si necesita mover un dedo: fluye, fluye lentamente, armoniosamente, como un aceite manso». Véase GAYA 2010, p. 862.

²⁰⁹ X. Villaurrutia, «Los óleos de Ramón Gaya», catálogo de la exposición *Ramón Gaya*, Museo San Pío V, Valencia, 1984 pp. 31-32.

precisado que se refiere al cristal común,²¹⁰ y no a esos objetos caros de cristal tallado que no le atraen en absoluto, precisamente porque el cristal tallado rompe la transparencia y distorsiona esa propiedad óptica.²¹¹ Por tanto esta atracción de Gaya hacia los objetos de cristal tiene que ver con el alto grado de transparencia del cristal sin tallar, al que califica como «un fenómeno maravilloso», pues permite ver otras cosas a través, y añade:

«Muchas veces he puesto frutos o flores detrás de esos vasos. No ya unas flores dentro sino detrás de un vaso. Y resulta que esas flores quedan... *transformadas*. Es decir que un cristal se abre sobre un abismo: el abismo de la transparencia. Allí en ese misterio, creo que se puede entrar como se puede entrar en un espejo también. Pero pensándolo más –porque siempre se le quedan a uno cosas en el tintero de la cabeza– he llegado a pensar que, *quizá*, esa transparencia del cristal era como una *metáfora* [...] y digo «quizá» porque no lo sé exactamente. Pero quizá esa transparencia sea involuntariamente una metáfora de la realidad misma. Es decir, para mí la realidad tiene *cuerpo*, tiene *presencia*, y además es al mismo tiempo *transparente*. Detrás de la realidad parece que se divisa algo, que se ve algo... Y entonces, sin saberlo muy a ciencia cierta, a mí, *quizá*, me atrae mucho el cristal o las cosas de vidrio, porque las veo como una metáfora de eso, de esa idea que tengo de la realidad...».²¹²

Gaya parece aludir a una propiedad óptica y visual que permite trascender lo cotidiano franqueando la entrada a otra realidad más profunda. Y ciertamente la función de la copa con agua cumple una función de lente que transforma los objetos y que además acerca las pinceladas de los pintores homenajeados por Gaya, como es el caso del detalle de la mano de Doña Mariana de Austria pintada en 1951 [fig. 20]. Con expresiones tales como abismo, misterio o transformación, más propias del pensamiento mágico y precientífico o de la sugestión poética, tenemos la impresión de que el pintor se resiste a aclararnos esta idea y la deja así, únicamente sugerida, sin precisarla ni desarrollarla. Según dice Gaya, el cristal es para él una metáfora de la realidad. Una realidad que, a pesar de la opacidad de su cuerpo material, es transparente para él y deja ver tras de sí «algo» que el pintor no nos dice lo que es. Y a la transparencia hay que añadir una característica del cristal que es su extrema fragilidad, como es frágil la vida misma. Pues bien, para intentar aclarar lo que Gaya quiere darnos a entender acudimos a la teoría de la metáfora de Ortega, donde leemos:

«Nuestra mirada al dirigirse a una cosa tropieza con la superficie de ésta y rebota volviendo a nuestra pupila. Esta imposibilidad de penetrar los objetos da a todo acto cognoscitivo –visión, imagen, concepto– el peculiar carácter de dualidad, de separación entre la cosa conocida y el sujeto que conoce. Sólo en los objetos transparentes, un cristal, por ejemplo, parece no cumplirse esta ley: mi visión penetra en el cristal, es decir, paso yo bajo la especie de acto visual al través del cuerpo cristalino y hay un momento de compenetración con él. En lo transparente somos la cosa y yo uno. Sin embargo, ¿acontece esto en rigor? Para que la transparencia del cristal sea verdadera es menester que dirija mi vista a su través en dirección a otros objetos donde la mirada rebote: un cristal que miráramos sobre un fondo de vacío no existiría para

²¹⁰ Es probable que la fascinación por el cristal y la obsesión por estas copas que suele pintar Gaya tenga su origen ya desde su infancia en su Murcia natal, ya que en Cartagena estuvo situada la Fábrica de Cristal y Vidrio, una de las más importantes del sector en la segunda mitad del siglo XIX, que actualmente vuelve a recobrar su tradición artesana con la creación del Museo del Vidrio de Santa Lucía. La primera vez que Gaya pinta un vaso de cristal es en *El libro rojo*, de 1926.

²¹¹ Sobre la noción de transparencia es muy esclarecedora la entrevista que mantuvo Gaya con Nigel Dennis en 1983. Véase GAYA 2007, pp. 240-242.

²¹² *Ibid.*, p. 242. (Las cursivas están en el texto original).

nosotros. La esencia del cristal consiste en servir de tránsito a otros objetos: su ser es precisamente no ser él, sino ser las otras cosas. ¡Extraña misión de humildad, de negación de sí mismos, adscrita a ciertos seres! [...] Este ejemplo del cristal puede ayudarnos a comprender intelectualmente lo que instintivamente, con perfecta y sencilla evidencia, nos es dado en el arte, a saber: un objeto que reúne la doble condición de ser transparente y de que lo que en él trasparece no es otra cosa distinta, sino él mismo».²¹³

Merece la pena esta extensa cita, que muy probablemente conocía Gaya, para comprender la noción orteguiana de transparencia aplicada a la obra de arte.²¹⁴ Según Ortega la transparencia del cristal suspende la dualidad y da lugar a una fusión del sujeto con el objeto transparente al mirar a su través, porque una función básica del cristal, como nos dice el filósofo, es la de servir de tránsito hacia otros objetos. Se podría pensar que de modo similar la metáfora convierte realidades opacas en prolongaciones transparentes mediante las cuales sujeto y objeto quedan reconciliados. Ahora bien, cuando Gaya medita sobre la transparencia y se resiste a seguir por la vía del análisis racional, se debe, tal vez, a que cree haber llegado al límite de la posibilidad de conceptualización. Y el pintor no fuerza esta racionalización, porque a él lo que le interesa señalar es que, en su condición de creador, él ve «algo», y de este modo nos remite a la virtualidad de la obra de arte de ser tránsito y hacer visible ese algo de la realidad que se esconde detrás de su materialidad, o, como dice el pintor, de su cuerpo. Y es que, como afirma Bergson: «Entre la naturaleza y nosotros, más aún, entre nosotros y nuestra propia conciencia, se interpone un velo, un espeso velo para el común de los hombres, pero sutil y transparente para el artista y para el poeta».²¹⁵ Y esta es la convicción de Gaya cuando dice que «el pintor puede ver por un milagroso acto de transparencia esa *Agua* escondida en un fondo que es la sustancia interior, invisible, que da origen a la pintura».²¹⁶ Así, el artista y el poeta pueden prolongar su visión a través de la transparencia y ver a través de ese velo un fondo o un «algo» que se hace patente en sus obras por medio de imágenes o metáforas. De este modo la obra de arte hace visibles las manifestaciones de la vida, transparentando lo que está oculto en el fondo de lo real. Lo que, dicho en palabras de Paul Klee, significa que «el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible».²¹⁷

No quisiéramos extendernos mucho más sobre el tema de la transparencia. Únicamente añadir una pequeña digresión para señalar que Gaya se inscribe en la tendencia a considerar que el fundamento último de lo real es algo secreto e insondable, junto con la idea de que lo existente va más lejos de lo dado, en oposición al prejuicio positivista que toma lo existente por la presencia de lo meramente visible. Aquí es interesante seguir a Giorgio Colli cuando señala que la divinidad para Heráclito es la expresión del enigma, la expresión de lo oculto e inaccesible y, por tanto, la sabiduría pertenece al ámbito de la oscuridad. Lo cual presupone

²¹³ J. Ortega y Gasset «Ensayo de estética a manera de prólogo» en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, prólogo de Valeriano Bozal, pp. 151-152.

²¹⁴ Sobre la noción de transparencia en Gaya Daniel Sabat ha escrito un notable artículo en el que confronta los textos del pintor con los de Ortega. Se puede leer en Daniel Sabat, «Vida y pintura en Ramón Gaya: el curso de una transparencia», Revista *Las nubes*, Universitat de Barcelona, 2005, disponible para su consulta en este enlace: http://www.ub.edu/las_nubes/critica/articulos/gaya.html

²¹⁵ H. Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Alianza Editorial, 2012, p. 108.

²¹⁶ GAYA 2010, p. 48 (las cursivas son de Gaya).

²¹⁷ P. Klee, «Confesión creativa» (1920) en *Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945*, Istmo, 1999, p. 361.

la superioridad de lo oculto y de lo oscuro, tal como se lee en los fragmentos heracliteanos: «A la naturaleza primordial le gusta ocultarse», o «La armonía oculta es más fuerte que la manifiesta».²¹⁸ De modo parecido Gaston Bachelard, al comentar un texto de Goethe apunta: «El soñador contempla verdaderamente lo que se oculta; con lo real fabrica misterio».²¹⁹ Por tanto, no sería exagerado pensar que Gaya siente atracción por las sombras, por lo oculto, lo misterioso, lo no visible, que es además lo que se resiste a ser pensado, y también lo por venir. Y es que el pintor cree que el instinto creador es algo que permanece extrañamente envuelto en tinieblas, algo intuitivo o presentido, en vez de conocido a través de conceptos. Y este enigma, que remite a la relación de la belleza con la sombra propia de la cultura japonesa,²²⁰ es un supuesto que encontramos también en «La canción de la noche» de Nietzsche cuando Zarathustra exclama: «¡Oh, sólo vosotros los oscuros, los nocturnos, sacáis calor de lo que brilla!»,²²¹ como si lo oculto, lo secreto, lo misterioso fuera matriz o condición de posibilidad para que aflore lo desconocido, aquello que falta, y es el lenguaje metafórico el que se muestra como escritura eficaz para la iluminación de estas significaciones oscuras y ocultas.²²²

Ahora bien, a partir de 1979 y hasta 2001, y en al menos siete obras, aparece el metrónomo, un objeto que hasta ese momento no había hecho acto de presencia en la ya extensísima obra de Gaya. En la primera de ellas, el óleo *Autorretrato con metrónomo*, de 1979, se ven reflejados en la parte izquierda del espejo sobre el piano un farolillo de papel y el rostro del pintor. Delante hay un abanico medio plegado, un gran vaso medio lleno de agua, tres granadas, una taza de porcelana con motivos chinescos en la que hay unos jazmines y, finalmente, en el lado derecho, separado de todo lo demás, un metrónomo. El motivo del metrónomo vuelve a aparecer en otros bodegones, aunque sin el autorretrato del pintor. Es el caso de *Homenaje a Luis Cernuda*, de 1988, *Il Tempo*, de 1988, *Omaggio a Firenze*, de 1989, *El metrónomo*, de 1997, *El metrónomo*, de 1999, y de nuevo *El metrónomo*, de 2001 [fig. 30]. ¿Qué quiere dar a entender Gaya al introducir en su obra este instrumento de medida rítmica que permite al intérprete mantener un tiempo constante en la ejecución de una pieza musical? A primera vista se podría decir que el metrónomo es un síntoma de que el pintor en su edad madura es muy consciente de la aceleración del tiempo, de los ritmos y de los pulsos. Parece evidente, entonces, que hay en Gaya una preocupación por el tiempo. Sin embargo no queremos hacer afirmaciones precipitadas al respecto, pues este sentimiento de la escasez de tiempo es algo más complejo que tiene que ver con su propia obra, como leemos en esta cita de Nigel Dennis:

«Aludía, sin duda, a esa sensación incómoda que le acompañaba como su propia sombra: la de tener siempre más que decir, más obra que emprender, y de necesitar siempre más tiempo para hacerlo. Todo lo que había hecho y dicho le parecía una simple *preparación*. Su vida, como su obra, era una especie de proyecto inacabado e inacabable, arraigado en un impulso que sólo se extinguió con su propia muerte».²²³

²¹⁸ G. Colli, *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets, 2000, p. 71.

²¹⁹ G. Bachelard, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 61.

²²⁰ Véase J. Tanizaki, *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 2014.

²²¹ F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, 1975, pp. 160-161.

²²² Sobre la noción de lo oculto en Gaya véase M. Moreno, *El arte como destino (pintura y escritura en Ramón Gaya)*, Editorial Comares, 2010, p. 41.

²²³ GAYA 2007, p. 17.

En términos parecidos lo expone Andrés Trapiello en su diario: «Todos recordábamos lo que alguna vez le hemos oído decir, que necesitaría unos pocos años más para terminar la obra que emprendió hace ochenta. Pero se da cuenta de que las sumas ya no salen, y que todo cuanto se diga será una piadosa mentira para disipar de su frente la idea de la muerte».²²⁴ Gaya sabía que su obra necesitaba demasiado tiempo y presentía que no iba a tener el suficiente para pintar todo lo que tenía que pintar ni para escribir todo lo que tenía que escribir. Lamentaba haberse tomado mucho tiempo y no haberlo calculado bien.²²⁵

8. Paisajes

A propósito del motivo de los interiores, llama la atención la predilección de Gaya por las ventanas abiertas, como ya se ha insinuado en este estudio, al hilo del comentario a su primer óleo de 1922, *La silla* [fig. 13]. Porque se podría decir que su mirada sobre las ciudades tiene lugar desde una gran ventana. Así nos lo sugiere la serie de gouaches de 1991 y 1994 pintados en Florencia.²²⁶ En la primera edición de *Filosofía y poesía* de María Zambrano, de 1939 encontramos una viñeta de nuestro autor en la cubierta, que es precisamente una ventana abierta.²²⁷ Sabemos que este motivo de la ventana abierta es una constante suya, como leemos en el diario de la filósofa: «Como todos los dibujos de Gaya, que, desde un principio, han acompañado *Hora de España*, aparecen en un aire puro y, si es de un interior, con una ventana abierta; circula el aire como en una tragedia, o más bien, misterio, entre cielo y tierra en que la intimidad no deja de serlo por aparecer a la luz».²²⁸ Ventanas que dejan que la luz del exterior inunde el interior, como en el gouache *Château de Cardesse*, de 1939. Porque es significativo que el propio Gaya encontrara en la ventana abierta un símil de la condición del exiliado, en tanto que enseñanza enriquecedora que ayuda a superar la visión exclusivamente individual y subjetiva: «Creo que es positiva porque abre ventanas, quita cerrilismos, empecinamientos y ve uno que no sólo existe el rincón propio sino que hay otros. Es como una habitación con los balcones abiertos, puede ser incómodo si hace frío, pero una habitación donde circula el aire es más sana».²²⁹ Sea como sea, lo que nos fascina de esas ventanas es el reflejo de la luz en el cristal, como ocurre con el gouache *Tejados de Madrid*, de 1961 [fig. 31], desde el que vemos los colores del atardecer sobre los tejados galdosianos de la ciudad, o los reflejos del óleo *El atardecer en el cristal de mi*

²²⁴ A. Trapiello, *La cosa en sí*, Pre-Textos, 2006, p. 439.

²²⁵ Gaya lo dice así en varias entrevistas que realiza a partir del año 1981: «Porque yo ya sé que lo que tengo que escribir y pintar no lo voy a poder hacer, porque no voy a tener tiempo ni años. Mientras tenga un respiro, mientras pueda hablar, mientras pueda mover la mano y pintar, pues, haré lo posible»; «Porque una de las dificultades con las que me he encontrado es que quizá no he calculado bien el tiempo, cuando tienes treinta o cuarenta años crees que tienes toda la vida por delante, y una vida muy larga, no te planteas la posibilidad de desaparecer. Ahora empiezo a ver que me he tomado demasiado tiempo en indagar, tantear, trabajar. No me pesa porque creo que eso le ha dado una gran firmeza a mi pintura, mucha técnica, y una consistencia que no tendría»; «Yo me he tomado mucho tiempo, y he sido un poco atrevido porque me he propuesto siempre cosas para las que se necesitaba demasiado tiempo. Pero no importa. Uno debe hacer lo que pueda y hasta donde pueda». Véase GAYA 2007, pp. 73, 194 y 348.

²²⁶ Se trata de *Firenze. Autorretrato desde la ventana* de 1991, *Firenze desde la ventana* de 1994 y otros tres gouaches del mismo año y título.

²²⁷ M. Zambrano, *Filosofía y poesía*, Publicaciones de la Universidad Michoacana, 1939.

²²⁸ M. Zambrano, *Obras completas*, t. VI, Galaxia Gutenberg 2014, pp. 537-538.

²²⁹ GAYA 2007, p. 189.

ventana [fig. 32], pintado en Venecia en 1981, en el que Gaya pinta el atardecer como tal, la hora propicia para la pintura, pues como dice Patrick Mauriès a propósito del reflejo:

«Marcos, espejos, fotografías, postales, reproducciones clavadas, fragmentos de pinturas o grabados: Gaya multiplica los juegos de reflejos entre la realidad y la imagen, las solapa una a otra, juega a su albedrío con los encuadres y desencuadres del espacio [...] Gaya pretende una vez más fijar el carácter esquivo de una realidad a un tiempo desdoblada, multiplicada y cuestionada, *modulada*, cabría decir, por el reflejo del espejo o de la cita».²³⁰

Ya se ha hecho alusión aquí a la atracción que siente Gaya por la luz del atardecer y las líneas que dibuja un horizonte crepuscular. Si volvemos al pasaje central de *El sentimiento de la pintura* recordaremos que empieza diciendo: «*Un atardecer* de entre aquellas aguas espesas, usadas, me pareció ver salir, surgir, como una Venus cochambrosa, el cuerpo manchado de la Pintura».²³¹ Porque él considera que lo más esencial de la realidad se hace visible en el atardecer, y es en ese instante cuando se puede culminar la encarnación de la pintura. En 1990 Gaya pinta el óleo *Homenaje a un atardecer de Tiziano* y el gouache *Otro atardecer de Tiziano*, variación de *Los peregrinos de Emaús* del creador veneciano. El gouache *De un atardecer de Tiziano*, de 1992, es una variación sobre el *Retrato del emperador Carlos V a caballo* realizado por el maestro en 1548. El soneto de Gaya «De pintor a pintor» está encabezado por la cita atribuida a Tiziano: «El atardecer es la hora de la pintura», como hemos dicho, y en el segundo cuarteto leemos:

Pintar es tantear –atardecido–
la orilla de un abismo con tu mano,
temeroso adentrarte en lo lejano,
temerario tocar lo que vas viendo.²³²

Ciertamente el atardecer, el momento declinante del crepúsculo, es el instante propicio para apreciar la fugacidad de la luz, el juego de sombras y el valor de los contrastes que incitan a la ensoñación, a la transfiguración de lo real. A juzgar por los atardeceres extraordinarios que ha pintado, se diría que para Gaya, como decía Hegel de la filosofía, la pintura alza su vuelo sólo al caer el día. Así lo apreciamos en los gouaches y acuarelas *Atardecer en Acapulco*, de 1945; *El lago de Chapultepec. Atardecer*, de 1949; *Veracruz al atardecer*, de 1949; *Atardecer en el Foro*, de 1952; *El Tramonto de Venecia*, de 1953; *Paestum*, de 1953; *Atardecer romano*, de 1956 y también en dibujos como *Atardecer en el Malecón*, de 1975, todos ellos realizados al aire libre, del natural, con trazos vibrantes y tonos pastel que reflejan la gama y el esplendor de la luz declinante. En el escrito «La frente del atardecer» Gaya medita acerca de por qué el atardecer es la hora de la pintura y sobre la atracción que ejerce ese instante decisivo que, según nos dice, no se puede reducir a la inclinación lírica que pudiera suscitar su belleza, sino que tiene que ver más bien con la aparición de una realidad tamizada y realzada:

²³⁰ P. Mauriès, «Notas aleatorias sobre Ramón Gaya» en el catálogo de la exposición Ramón Gaya, *La hora de la pintura*, Fundació Caixa Catalunya, 2006, p. 41 (las cursivas son de Mauriès).

²³¹ GAYA 2010, p. 43 (las cursivas son nuestras).

²³² GAYA 2010, «De pintor a pintor», p. 637.

«La ocasión que ofrece esa hora para que la realidad pueda esconder en lo oscuro todo aquello que no es decisivo en ella y, en cambio, empujar hacia la luz todo aquello que sí lo es. Porque la tarde, con su sabia distribución de sombras, se diría que reajusta, que reordena la realidad. En el atardecer la luz parece haber... *escogido* por fin; se ha decidido por algunas cosas, por algunas formas, por algunos relieves, y nos entrega una realidad, diríamos, filtrada».²³³

El maestro Tiziano había comprendido mejor que ningún otro pintor que con la luz del atardecer aparecen los relieves, las zonas esenciales y cumbres, sin suprimir nada, solamente escondiendo aquello que no es necesario ver. De este modo, dice Gaya, el pintor busca la complicidad del atardecer, porque es la hora en que la visión de la realidad se condensa y fortalece con sus más resistentes valores. De ahí que el pintor considere que el crepúsculo no es un mero elemento estético de decadencia romántica, sino el instante que perdura y trasciende.²³⁴

Se puede decir que Gaya ha pintado todos sus paisajes al aire libre, dejando constancia en sus obras de su atracción por la belleza natural de los árboles y sus frutos, como se puede apreciar en el gouache *La higuera. Ampurdán*, de 1973, en *Cerezos en flor*, de 1975, en el óleo *El limonero*, de 1979, en *Rama en flor*, de 1979, *El granado*, de 1980, *Paseo con palmeras y ciprés*, de 1984, o en *Los nísperos*, de 1989.²³⁵ Y es que, como observa Manuel Borrás, «Ramón hacía como tradicionalmente en pintura se ha hecho, salía al campo y salía a pintar. Ha pintado óleos en la naturaleza».²³⁶ De su excepcional capacidad para captar la esencia del paisaje ha escrito su compañero del Museo del Pueblo, Antonio Sánchez Barbudo:

«Gaya me enseñó a ver y sentir el paisaje, muchas clases de paisajes; algo que ha enriquecido un poco mi vida y que siempre le agradeceré. A partir de aquella época supe yo, y pude sentir muchas veces, que en torno a una fuente en una plaza solitaria, en el color de una pared desconchada, en el contraste entre una flor y una piedra, o en el cielo, en las nubes, hay *algo* misterioso y bello, que está allí, como dormido, esperando ser visto, descubierto por alguien».²³⁷

Una vez más encontramos esas alusiones al misterio como la nota que suscita el sentimiento, en este caso a propósito del paisaje. Aquí el misterio al que alude Gaya apunta hacia cierto asombro o extrañeza del mundo, pero también hacia la belleza. Como si la belleza oculta en ciertos parajes naturales y en ciertas ciudades tuviera más valor que la belleza evidente, a la vista de todos, y la función de la pintura fuera sacarla de su escondite a la luz, darle vida. Pues bien, al repasar la abultada lista de vistas que ha pintado Gaya a lo largo de su vida, caemos en la cuenta de su condición de viajero incesante, casi nómada. Si las acuarelas expuestas en Alicante en 1935 mostraban los lugares recorridos con el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas, en la etapa del exilio

²³³ *Ibid.*, «La frente del atardecer», p. 248 (las cursivas son de Gaya).

²³⁴ *Ibid.*, p. 249.

²³⁵ En un escrito de 1975 Gaya evoca la primera imagen de su infancia en forma de rama de nisperero. Véase *ibid.*, «Huerto y vida», pp. 232-234.

²³⁶ E. Larrocha, «Manuel Borrás: La obra de Ramón Gaya encierra siempre una verdad» en VV.AA. *Turía, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 239.

²³⁷ A. Sánchez Barbudo, «Gaya, fiel a sí mismo», *Wisconsin*, junio 1980, p. 10 (texto depositado en el archivo del Museo Ramón Gaya) citado en José Luis Valcárcel, *Ramón Gaya. La vida entrecortada*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 63.

podemos seguirle en sus obras por Cuernavaca, Acapulco [fig. 33] y México D.F.²³⁸ De su regreso a Europa dan testimonio sus espléndidas vistas de París, Venecia, Florencia y Roma,²³⁹ en las que percibimos los cambios de clima de las estaciones que tanto echaba de menos en México, y especialmente el invierno [fig. 34], del que escribe lo siguiente:

«El invierno *cae* sobre el paisaje, pero en vez de aplastarlo, como podría esperarse de algo que cae pesadamente, lo levanta, lo *salva*, lo corroe para salvarlo. (El invierno, extrañamente, es quizá la estación más positiva.) El verano es, en realidad, la única estación que puede morir, que vemos morir, ya que es la única que tiene cuerpo. El invierno es un más allá de la naturaleza, un estado alto de la naturaleza».²⁴⁰

Años más tarde, después de su regreso a España tenemos sus impresiones de Madrid, Valencia, Cuenca, Tarragona, el Ampurdán, Granada y Murcia con imágenes que emergen desde sus primeros recuerdos de la infancia en su ciudad natal (*Mi casa de niño*, de 2000). En el retorno Gaya pinta su ciudad (*Calle de Murcia desde el Malecón*, de 1961, *La Catedral*, de 1975, *Plaza de San Juan*, de 1975), sus alrededores (*Paisaje de Murcia*, de 1977) y sobre todo, los huertos, la huerta (*Huerta*, de 1961, *Huerta de la Fuensanta*, de 1975, *Desde el Reguerón*, de 1978, *La Vega de Ricote*, de 1978 [fig. 35], *Paisaje del Reguerón*, de 1980, *Huerta de Murcia. El Reguerón*, de 1982). Este amor por su patria chica ha estado siempre presente en la obra de Gaya. En 1946 pinta el gouache *Homenaje a Murcia*, en 1974 el óleo *Murcia y Velázquez*, en 1975 el óleo *Homenaje a Murcia* –en el que aparece, entre otras láminas, el citado cuadro de 1961, *Calle de Murcia desde el Malecón*–, del mismo año son el *Homenaje a la huerta murciana* y el *Homenaje al Ángel y a los huertos*, *Homenaje a una postal de Murcia*, en el que hay sobre la mesa dos tomates que evocan los huertos, un cuenco y un paipay, junto con la postal colgada de la pared. También pinta otros homenajes al Salzillo del *Durmiente*, *La Dolorosa* y *La Verónica*. Los huertanos están presentes en las variaciones de *Mientras rule no es chamba*, un cuadro de José María Sobejano pintado en 1875 que a Gaya le pareció espléndido, más allá del mero costumbrismo de la época.²⁴¹ Sobre este cuadro hay un dibujo de 1977, un gouache de 1992 y un homenaje a este pintor en 1988 titulado *Jazmines de Sobejano*.²⁴² En 1978 Gaya pinta su Ho-

²³⁸ Como ejemplo podemos citar: de 1945, la acuarela *Calle de Acapulco*; de 1947, otra acuarela, *Chapultepec*; de 1948, *El merendero de Chapultepec* y *Terraza de Chapultepec*; de 1949, *Calle de México* y *Palacio de Maximiliano*; de 1950, *Cuernavaca al amanecer* y de 1951, *Pulquería de Cuernavaca*.

²³⁹ Por citar algunas obras: de 1953 es el pastel *Notre Dame*; de 1956, los pasteles *París en primavera*, *París en otoño* y *París en invierno*; De 1952, es la acuarela *Cava del Tirreno* y el gouache *Roma*; de 1955, *El Foro. Roma*; de 1956, *El Coliseo* y el pastel *Il Popolo*; de 1957, *El arco de Tito*; de 1958, *Il Palatino*; de 1952 *Canal de Venecia*; de 1953 la acuarela *La Piazzeta* y *El Gran Canal desde el Albergo Rialto*; de 1958, *La Salute*; de 1961 *Las chimeneas de Venecia*; de 1957, *Firenze desde el Boboli*.

²⁴⁰ GAYA 2010, *Diario de un pintor*, p. 483 (las cursivas son de Gaya).

Sobre el tema del invierno como la estación favorita de Gaya véase M. Moreno, «Invierno», *Papeles de información del Museo Ramón Gaya*, n.º 64, octubre-diciembre 2010, p. 1.

²⁴¹ En 1934 Gaya menciona este cuadro en su escrito «Visita al Museo de Murcia», en GAYA 2010, p. 684. Cristóbal Belda ha estudiado esta visita al Museo de Bellas Artes de Murcia cuando Gaya pasó por su ciudad en uno de sus viajes con las Misiones Pedagógicas en 1934. Allí se encontró con las obras que más le habían impresionado durante su infancia y adolescencia. Véase C. Belda, «Lazos de Retorno», VV.AA. *Escritura e imagen*, vol. 7, Publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 117-137.

²⁴² Sabemos por Bonet que Sobejano fue alumno de Rosales en Madrid. Véase, J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 37.

menaje a los huertos murcianos, en 1987 *Homenaje a Cézanne y a Murcia* [fig. 36], y del mismo año el óleo *Homenaje murciano*.²⁴³

Como ya hemos ido observando no es infrecuente que el pintor aborde los motivos que más le inspiran desde la doble vertiente: la pintura y la escritura. Por tanto, tampoco es una sorpresa encontrar escritos que hagan referencia a su tierra desde, al menos, 1934, año en el que inicia un ciclo titulado «Lazo de retorno».²⁴⁴ A estos textos han seguido otros dedicados a los huertos, como este «De los huertos», del que escogemos este párrafo:

«El huerto, en cambio, es como una imagen suya, de la naturaleza, sin serla propiamente; el huerto es una imagen... poética, esencial, esencializada, de la vida misma, y por eso quizá entrábamos en él, en ellos –cuando todavía circundaban la polvorienta ciudad de Murcia– como entraríamos en un misterio, en el apretado misterio que es siempre la imagen, toda imagen. No se necesita mucho para comprender que el huerto es una imagen pensativa, sensitiva, del vivir mismo y, sin duda alguna, de origen oriental».²⁴⁵

Pedro García Montalvo observa que los huertos para Gaya «en su juventud constituían un tesoro a la vez abierto y cerrado que rodeaba la ciudad, e incluso a veces se incrustaban en ella, como parajes de hechizo donde la unión de la palmera y el ciprés parecían crear la llamada de una enigmática y dulce religión, con su aire vivo».²⁴⁶ Se diría que esta descripción de los huertos remite a la noción de naturaleza *injertada* de Bachelard, a saber: naturaleza con un injerto o impronta de cultura.²⁴⁷ Ahora bien, en su reencuentro con su ciudad, Gaya se topa con un entorno muy transformado por la especulación urbanística y un desarrollo mal entendido, sin duda una de las causas de la dificultad de percibir la finura constitutiva de Murcia, como se desprende de este fragmento:

«Ser Murcia era ser una singularidad mucho más imprecisa, más misteriosa, más secreta, más fina (sí, más fina), más inefable, más indecible, más invisible. Eso, eso tan propio, tan recóndito, tan inexpressable en que consistía ser, sencillamente, Murcia, ser ella y ninguna otra ciudad o cosa, la verdad es que... no ha desaparecido, o no ha desaparecido del todo, pero cada día va siendo más difícil de percibir. Yo lo percibo aún, y cuando voy a Murcia voy a eso: a percibirlo, a sentirlo, aunque, por otra parte, ignore en absoluto lo que pueda exactamente ser».²⁴⁸

Por su parte, Juan Manuel Bonet observa con acierto que Murcia es la clave para entender a Ramón Gaya tanto como Ramón Gaya es la clave para entender Murcia.²⁴⁹ Ahora bien, esta alusión al trasfondo oriental en Murcia resulta muy esclarecedora para nuestra investigación, porque nos da una pista de las afinidades de la obra gayesca con la pintura oriental. Este rasgo oriental murciano es localizado por el pintor en el huerto que expresa la asociación humana

²⁴³ Véase el catálogo de la exposición *Murcia en la obra de Ramón Gaya*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 1992.

²⁴⁴ GAYA 2010, pp. 678-693.

²⁴⁵ *Ibíd.*, «De los huertos» (fechado en 1975), p. 236.

²⁴⁶ P. García Montalvo, «El aire recobrado (Ramón Gaya y Murcia)», *Turia, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 261.

²⁴⁷ G. Bachelard, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 21-22, 31 y 83.

²⁴⁸ GAYA 2010, p. 237.

²⁴⁹ J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 71.

con la naturaleza y es además la imagen pensativa y sensitiva, cuyo misterio le incita a pintar. En el aire de su Murcia natal, recobrado por Gaya, como señala García Montalvo, «hay un elemento de transparencia que fija al mismo tiempo lo que tiene de patente el aire, la brisa, y que no es otra cosa que el polvo».²⁵⁰ La condición polvoriento de la ciudad configura una atmósfera que evoca lo japonés, porque en el aire polvoriento Gaya percibe una veladura que tamiza la luz y afina los contornos, como sucede en Japón con los tabiques móviles de madera y papel blanco que dejan pasar una claridad tenue.²⁵¹ Así lo leemos en este hermoso fragmento de «Ángel polvoriento», fechado en 1934, donde el pintor establece una conexión del paisaje murciano y lo japonés.

«Lo más bello de Murcia es el polvo. Lo que dota al paisaje de esa finura japonesa, de esos atardeceres densos, es el polvo. El polvo ha puesto en la arquitectura sus dedos como plumas descansando. La Puerta del Perdón y el Palacio Episcopal han ganado mucho con esta caricia blanca, con esta lluvia leve que ha quedado apoyada en los aleros, en los salientes de los escudos, sobre los vientres de los ángeles, en cada mejilla de piedra rosa».²⁵²

El ángel polvoriento es una evocación del polvo suspendido en la atmósfera primaveral murciana asociada al Ángel, una de las imágenes más emblemáticas de Salzillo. Y es que Gaya desde muy joven percibía un poso oriental latente en el sustrato del cruce de civilizaciones que había configurado la cultura española, lo que en cierto sentido propició su atracción posterior por las pinturas china y japonesa. Así lo declara en una entrevista mantenida con Salvador Domínguez en 1989, en la que el pintor expresa su convicción de que el impulso creador viene de Oriente.²⁵³ Una convicción vinculada a la creencia de que el arte y la vida no pertenecen a ámbitos separados.²⁵⁴

9. Oriente

En 1935 Antonio Sánchez Barbudo escribió en el catálogo de la exposición individual de acuarelas en el Ateneo de Alicante: «Ramón Gaya, levantino, tiene en su pintura no poco de oriental, algo pagano».²⁵⁵ Ya se ha mencionado aquí que en 1952 Gaya registra en su diario el proyecto de homenaje a Hiroshige, pintor y grabador japonés del que había adquirido varias estampas en París. El homenaje lo realizará dos años más tarde, en 1954, con *La tormenta de Hiroshige*, una variación sobre la xilografía *Lluvia repentina sobre el puente Ohashi en Atake*, cuya

²⁵⁰ P. García Montalvo, «El aire recobrado (Ramón Gaya y Murcia)», *Turia, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turcolenses, 2010, p. 265.

²⁵¹ Tanizaki explica que el *shoji* japonés es un tabique móvil formado por una armadura de listones de cuadrículas apretadas, sobre la que se pega un papel blanco espeso que deja pasar la luz, pero no la vista. Véase J. Tanizaki, *El elogio de la sombra*, Siruela, 2014, nota al pie de la p. 10.

²⁵² GAYA 2010, «Ángel polvoriento (Lazo de retorno II)» p. 680.

²⁵³ GAYA 2007, pp. 303-304.

²⁵⁴ *Op. cit.*, p. 167.

²⁵⁵ A. Sánchez Barbudo, *Ramón Gaya, acuarelas*, catálogo de la exposición celebrada del 9 al 20 de enero, Alicante, Ateneo de Alicante, 1935, s/p.
El catálogo se puede descargar en el blog de Ramón Gaya, disponible en el enlace: <https://app.box.com/shared/sq7sz-cxk44/1/12604751/138354985/1>

interpretación enfatiza la sensación atmosférica con una mayor densidad de la lluvia, logrando una impresión de dinamismo en los personajes que cruzan la diagonal del puente. A partir de 1982 Gaya vuelve a rendirle su homenaje a Hiroshige y seguirá haciéndolo hasta 1994.²⁵⁶ En 1949 pinta su *Homenaje a Hokusai*, del que únicamente nos ha llegado una foto en blanco y negro. En ella vemos, tras una copa de cristal vacía, una estampa del que suponemos que es uno de los célebres retratos realizados por el maestro japonés de los actores del teatro kabuki.²⁵⁷ Y es igualmente en 1982 cuando el pintor murciano realiza su *Homenaje a la ola de Hokusai* [fig. 37], un óleo en el que, junto a los brillos dorados de una granada, vemos la cubierta de un libro transparentándose a través del agua de una copa. Se trata de una lámina de la famosa *Gran ola*, de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*.²⁵⁸ Sabemos, entonces, que Gaya se interesa por la estampa japonesa o *ukiyo-e* –«pinturas del mundo flotante»–, realizada mediante xilografía o técnica de grabado en madera que alcanzó su máxima difusión a mediados del siglo XIX en Japón. De este modo corroboramos que para el pintor murciano la validez de la pintura va más allá del lugar y del tiempo, de las modas, las técnicas y los estilos.

Es sabido que a raíz del tratado firmado entre Francia y Japón en 1858 hubo una gran repercusión del arte japonés en los círculos cercanos al impresionismo y al posimpresionismo.²⁵⁹ De esos años nos han quedado las «japoneserías», como en el caso ya mencionado aquí de las variaciones de Van Gogh sobre la obra de Hiroshige.²⁶⁰ Ahora bien, la influencia de la estética oriental en el caso de Gaya excede el ámbito de las variaciones y los homenajes, como observamos en el óleo de 1956 *Escena japonesa*; en él vemos una figura femenina en una postura inclinada como señal de respeto; saluda o despide a un misterioso personaje masculino que se adivina a través de una cortina translúcida, que no deja entrar más que el reflejo tamizado de la luz que proyecta el exterior sobre el interior. Pero el influjo oriental se percibe en la técnica de la pintura gayesca ya desde 1948, en la acuarela *Divertimento japonés*, de colores delicados y suaves, en la que vemos la mitad de una espalda femenina con la indumentaria y el peinado propio de las cortesanas, cuya otra mitad se encuentra suavemente velada por la transparencia de un biombo. De 1948 es también *Agua y matorral*, un gouache de tonos verdosos y azulados en el que el juego entre las pinceladas y los vacíos sugiere la esencia líquida a través de los reflejos en la superficie del agua, desde una barca en el lago de Chapultepec. De 1951 son *Plenilunio con nubes* [fig. 38] y *La luna de Chapultepec*, pinturas de gran lirismo en las que se aprecia la técnica característica de indefinición y liviandad de las pinturas a la tinta de Asia Oriental. Como ha señalado Pilar Cabañas Moreno

²⁵⁶ *Homenaje a Hiroshige*, óleo, 65 x 50, de 1982; *Homenaje a Hiroshige*, gouache, 46 x 35, de 1984; *Homenaje a una interpretación de una estampa de Hiroshige*, óleo, 65 x 81, de 1987; *Homenaje a Van Gogh y Cézanne con Hiroshige al fondo*, óleo, 81 x 100, de 1987; *Una postal de Hiroshige*, óleo, 60 x 73, de 1988; *Homenaje a una pintura japonesa*, gouache, 35 x 49, de 1994; *Homenaje a la pintura japonesa*, óleo, 73 x 92, de 1994.

²⁵⁷ Sabemos que Gaya se interesaba por el teatro *kabuki*, según leemos en dos anotaciones (5 y 7 de junio de 1958 en Roma) del *Diario de un pintor* en las que registra sus impresiones sobre dos sesiones a las que ha asistido. Véase GAYA 2010, p. 477.

²⁵⁸ S. Nagata, «Hokusai manga», catálogo de la exposición *Hokusai*, Grand Palais, 2014, p. 224.

²⁵⁹ L. Dalon, *Hokusai*, Gallimard- Grand Palais, 2014, s/p.

²⁶⁰ El ya mencionado óleo de Vincent Van Gogh, *Japonesería: el puente*, de 1887, sobre *Lluvia repentina sobre el puente Ohashi*, *cera de Atake* de Hiroshige, de 1857, así como el óleo *Cerezo florecido (de Hiroshige)* de Van Gogh, de 1887, sobre *Parque de los cerezos en Kameido*, de Hiroshige, de 1857.

en su notable estudio dedicado al arte de China y Japón en la obra gayesca,²⁶¹ en estas obras se aprecia la atracción de Gaya por la pintura a la tinta, en la que el agua es el elemento esencial de la técnica. Y, como ocurre en las pinturas chinas y japonesas, la pincelada va estrechamente unida al aliento del pintor, expresando los ritmos de pulsiones secretas.²⁶² Según esta autora, el aligeramiento de la pintura de Gaya que se inicia en México se explica por la profundización en el carácter poético de su pintura, debida a su proximidad con el mundo de la poesía y a su amistad con los poetas Xavier Villaurrutia y Octavio Paz, que consideraron el *haiku* como la fuerza renovadora de la lírica mexicana. Esta hipótesis parece confirmada por el propio Gaya en una entrevista, en la que declara que aunque era una pasión antigua suya, fue en México donde se familiarizó con las pinturas china y japonesa,²⁶³ y añade que se inclina aún más por esta última.²⁶⁴ Y es posible que el pintor tuviera las primeras noticias sobre la cultura de extremo Oriente a través de su amiga María Zambrano, que había sido iniciada en la obra de Tanizaki, el teatro *no* y la espiritualidad japonesa por su primo Miguel Pizarro, profesor de español en Osaka y Kobe entre 1922 y 1933.²⁶⁵ También por sus declaraciones sabemos que Gaya siente «enamoramiento» por la pintura china y japonesa, pues «en ellas se ve cómo ya en los siglos XI, XII y XIII llegaron a una pureza tal, que con sólo un pincel y un poco de tinta china hacían aparecer todo el color del mundo. Con un tema pequeñísimo, una fuente, unas flores, una cascada, te dan la totalidad del universo»;²⁶⁶ pero a continuación matiza que no cree que haya en él influencia de esos pintores, sino más bien afinidades y semejanzas.²⁶⁷ Igualmente sabemos por sus declaraciones que el pintor conoce los *haikus*, a los que tiene en una consideración tal alta como a la poesía de San Juan de la Cruz.²⁶⁸ De modo que, por todo lo anterior, podemos decir que es coherente la proximidad que señala Pilar Cabañas entre los planteamientos de la pintura gayesca y la poética del *haiku* en cuanto a sinceridad, yuxtaposición de imágenes, cotidianidad, fluidez, esencialidad e indeterminación. Igualmente resalta la afinidad de Gaya con la tradición pictórica china que se extiende a Japón, cuya constante es la corriente de pensamiento que, de una u otra forma, se niega a considerar el arte como una evasión ante la realidad o como el fruto de una indagación puramente estética, y prefiere ver en el gesto del artista una forma concreta de realización para el hombre.²⁶⁹ Pues, como dice François Cheng, «la pintura en China es, en sentido estricto, una filosofía en acción; es vista como una práctica

²⁶¹ P. Cabañas Moreno, *Ramón Gaya. El arte de China y Japón, fuentes de referencia en su obra*, Anales de Historia del Arte, n.º 10, Universidad Complutense de Madrid, 2000, pp. 311-332.

²⁶² Pilar Cabañas destaca la importancia del concepto de aliento en la cosmología china, según la cual hubo un aliento primordial que ordenó el caos originario y cada una de las cosas existentes alberga diferentes tipos de aliento que armonizan la vitalidad. Véase *Ibid.*, nota 20 en la p. 318.

²⁶³ GAYA 2007, p. 236.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 88.

²⁶⁵ M. Zambrano, *Obras completas*, t. VI, Galaxia Gutenberg, 2014, pp. 52 y 1124.

²⁶⁶ *Op. cit.*, p. 306.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 338.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 164.

²⁶⁹ P. Cabañas Moreno, *Ramón Gaya. El arte de China y Japón, fuentes de referencia en su obra*, Anales de Historia del Arte, n.º 10, Universidad Complutense de Madrid, 2000, p. 314.

Otro dato interesante que confirma el interés de Gaya por la pintura china y japonesa nos lo proporciona su biblioteca. (Allí se encuentran los libros: Luis Racionero, *Textos de estética taoísta*, Barcelona, Barral, 1975, así como Max Kaltenmarck, *Lao-tseu et le taoïsme*, Éditions du Seuil, 1965).

sagrada, porque su objetivo es nada menos que la realización total del hombre, incluyendo su parte más inconsciente».²⁷⁰

Otro pintor al que rinde homenaje nuestro autor es Utamaro, en el óleo *Homenaje a las cortesanas de Utamaro*, de 1978. En el óleo *La Solana*, de 1984, vemos en la esquina inferior derecha un libro abierto con una estampa del pintor japonés, y en *El abanico rojo*, de 1985, una estampa de una de las elegantes figuras femeninas de Utamaro sobre el piano, en la que se refleja un farolillo de papel. El retrato japonés suscita un especial interés en Gaya. En 1972 pinta el *Homenaje a Takanobu*; en el óleo *Homenaje a los grandes retratistas*, de 1980, vemos una estampa de Takanobu apoyada en la tapa inferior del piano, en compañía de otras láminas de los tres grandes retratistas, Tiziano, Rembrandt y Velázquez, situadas junto a una copa con rosas sobre el piano. De nuevo homenajes a Takanobu en los gouaches de 1992, 1996 y en el de 1998, titulado *El gran retrato japonés*. Como afirma acertadamente Cabañas, «con Ramón Gaya ocurre como con los pintores chinos y japoneses y sus discípulos, que interpretan una y otra vez a los maestros del pasado, como si leyeran una vez y otra una misma partitura musical».²⁷¹

Lo más relevante es que a partir de mediados de la década de los setenta se suceden los motivos chinos y japoneses en la obra de Gaya, y seguirán haciendo acto de presencia en su pintura hasta los últimos años de su vida.²⁷² Entre los homenajes a los pintores chinos es necesario destacar el *Homenaje al gran pintor chino Ma Yuan*, de 1979 [fig. 39], en el que vemos sobre la mesa un libro abierto donde aparece reproducida una de las obras más conocidas de este pintor, *El pescador solitario en el río* que, como indica Pilar Cabañas, muestra una perspectiva descentrada para desviar la mirada del espectador hacia lo que es invisible, el vacío que rodea al pescador y verdadero protagonista de la obra. En 1983 nos volvemos a encontrar con esta pintura en el *Homenaje a Ma Yuan y Van Gogh*. A propósito de ella, José Luis Escartín en su escrito «Ramón Gaya y el Zen»,²⁷³ observa que a Gaya le inquietaba especialmente esa obra de Ma Yuan, pues consideraba que el tema sobre el que trataba era la atención. Y es que, como observa Javier Barón, las referencias al arte chino son significativas en nuestro autor «que redujo al final su obra a una pintura cada vez más sutil en su colorido y más alusiva en sus pinceladas, más escasas en cada cuadro. Su propio aspecto, por otra parte, podría recordar en sus últimos años al de un viejo pintor o poeta chino».²⁷⁴

²⁷⁰ F. Cheng, *Vacío y Plenitud. El lenguaje de la pintura china*, Siruela, 2013, p. 71.

²⁷¹ P. Cabañas Moreno, *op. cit.*, p. 320.

²⁷² Nos referimos a las siguientes obras: *Homenaje a una estampa japonesa*, de 1975; *Homenaje a los pintores chinos*, de 1977; *Homenaje a una pintura china del siglo XIII*, de 1978; *Homenaje a los viejos pintores japoneses*, de 1979; *Homenaje al gran pintor chino Ma Yuan*, de 1979; *Homenaje a Li-Po*, de 1980; *Homenaje a las antiguas cortesanas*, de 1980; *Homenaje a unas cañas chinas*, de 1981; el «divertimento» *Remando entre unas cañas chinas*, de 1981; *Estampa japonesa sobre el piano* de 1983; *Estampas japonesas* de 1983; *Homenaje a Ma Yuan y Van Gogh* de 1983; *Homenaje a una pintura china*, de 1985; *Batalla de samuráis*, de 1986; *Homenaje a una pintura japonesa* de 1986; *Homenaje a Hui Tsung*, de 1986; *Homenaje a Ma Yuan*, de 1986; *Homenaje a Mei Feng*, de 1986; *Homenaje a una pintura china*, de 1987; *La sandalia japonesa*, de 1988; *Homenaje a un atribuido Shu Bün*, de 1989; *Homenaje a Wu Chen* de 1991; *El abanico y el espejo* de 1992; *Homenaje a Chu Ta* de 1992; *Los narcisos de Chu Ta*, de 1992; *Homenaje a una pintura china*, de 1993; *Homenaje a la cascada Nachi*, de 1994; *Los narcisos y la estampa japonesa*, de 1996; *La taza china y el plato murciano*, de 1998.

²⁷³ J. L. Escartín, «Ramón Gaya y el Zen» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 229.

²⁷⁴ J. Barón, «Velázquez, razón y cifra de la pintura de Ramón Gaya», *Turia, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 191.

En el gouache *Homenaje a una estampa japonesa*, de 1987, la lámina de un paisaje a la tinta está apoyada sobre una mesa y junto a un plato de cerámica con tres melocotones y un vaso de cristal. Pilar Cabañas encuentra que no es de extrañar el interés de Gaya por los pintores a la tinta tan presentes en sus homenajes, porque ninguno de ellos era pintor profesional. Más bien utilizaban la pintura como un camino de conocimiento no racional de la realidad, como una experiencia interior apaciguadora del orgullo que permite aflorar la humildad y sencillez del espíritu creador ante una naturaleza de la que no se siente ni dominador ni dominado, sino una parte más de ella. Sesshu, considerado como uno de los grandes maestros del paisaje a la tinta, es uno de esos pintores que más claramente ejemplifican la idea de experiencia espiritual unida a la pintura. A este pintor le tributó, al menos cuatro homenajes, entre 1980 y 1995 [fig. 40]. De opinión parecida es José Luis Escartín. Señala él que del mismo modo a como sucede con la técnica empleada en las pinturas japonesas al aguatinata conocidas como *suibokunga*, Gaya traza en sus gouaches las pinceladas con gran precisión, sin titubeos porque esta técnica, al no permitir que asome la duda o el pensamiento durante la acción, no admite rectificación, pues entonces la decisión es ya incorrecta. El artista, dice Escartín, debía ejercitarse en pintar sin esfuerzo, permitiendo que el cuadro aparezca sin una intervención voluntariosa y trabajosa del ego, lo que es compatible con el convencimiento de Gaya de que la receptividad que él llama pasividad, o la espera, es el requisito indispensable para la creación, tal como dice en su poema *Mano vacante*,²⁷⁵ el cuenco de la mano que se utiliza para beber.

10. El agua

Juan Gil-Albert en su *Crónica general* decía refiriéndose a Ramón Gaya que era el español con más acuosidad de su generación.²⁷⁶ Esta observación de uno de sus amigos más próximos es coherente con lo que llevamos expuesto en torno a un autor que, como vimos en *El sentimiento de la pintura*, había narrado el nacimiento de la pintura como si fuera una escena mitológica similar al nacimiento de Venus saliendo de las aguas. En esta ficción alegórica, el agua surge como el principio único de la teoría jónica de los elementos, de modo parecido al nacimiento de la Filosofía, según Unamuno: «Cuando alboreó con Tales de Mileto el racionalismo, dejó este filósofo a Océano y Tetis, dioses y padres de dioses, para poner el agua como principio de las cosas, pero esta agua era un dios disfrazado».²⁷⁷ Porque para Gaya el agua no es sólo un líquido esencial para la continuidad de la vida, sino la imagen que atrae otras imágenes a través de un juego de correspondencias. Así, vemos que en su pintura la presencia del agua se hace patente en muchos sentidos, que podemos localizar y distinguir en un orden aleatorio. Diremos, en primer lugar, en consonancia con la narración de su escrito, que el agua es el ámbito matricial o germinal de la pintura, tal y como observamos en el gouache

²⁷⁵ El poema de Gaya «Mano vacante» empieza con la siguiente estrofa: «La mano del pintor –su mano viva–/ no puede ser ligera o minuciosa,/ apresar, perseguir, ni puede, ociosa,/ dibujar sin razón, ni ser activa». En GAYA 2010, p. 636.

Véase también J. L. Escartín, «Ramón Gaya y el zen» en VV.AA. *Escritura e imagen*, vol. 7, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 230-231.

²⁷⁶ J. Gil-Albert. *Crónica general*, Pre-Textos, 1995, p. 131.

²⁷⁷ M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Alianza Editorial, 2008, p. 159.

El nacimiento de la pintura, de 1958 [fig. 12]. Pero por otra parte podemos afirmar igualmente que alude a la sustancia que calma la sed, como vemos en *La Samaritana*, de 1961 [fig. 41]. También aparece el agua en la obra pictórica de Gaya en tanto que necesaria para la higiene del baño, en el óleo *La bañista*, de 1955 y como sustancia imprescindible para lavar una mancha, según vemos en *Lavandera en el Tajo*, de 1961, así como en otras dos obras de 1962 y 1972, ambas tituladas *Lavandera*. Igualmente, el agua está presente en la obra de Gaya como elemento esencial de los rituales de purificación en los «bautismos» pintados a partir de 1950 [fig. 42].²⁷⁸

Pero Gaya no es el único con vocación de acuosidad. En la despedida de su carta a María Zambrano del 3 de diciembre de 1956, Gaya manda un abrazo a su amiga como «su hermano en el agua».²⁷⁹ También la pensadora confiesa que su elemento es el agua, y destaca su función purificadora:

«El [elemento] mío, entre todos, ha sido el agua [...]. El agua, aunque sea pesada, tiende a darse. Y así, en «Misericordia», la segunda parte del libro de *La España de Galdós*, lo que iba a ser una nota hablando de Nina, se transformó en un canto al agua, ya que lo esencial de las manos de Nina, como se ve en la edición de la Gaya Ciencia, es que están en el agua, tal como aparecen en unos dibujos de Ramón Gaya, en que de las manos de Nina chorrea el agua. Nina lavaba. También es verdad que el agua inunda; pero sólo inunda cuando se empantana».²⁸⁰

Un canto al agua a pesar de su carácter ambiguo: puede ser beneficiosa o perniciosa. Aquí llama la atención el uso del verbo «inundar», que parece aludir al desbordamiento dañino de las aguas, pero a la vez remite al verbo «anegar», usado por Gaya cuando llega a Venecia en su primer viaje y confiesa sentirse *anegado* por esa «excesividad» de la realidad.²⁸¹ A partir de 1939, según sus biógrafos, la filósofa exiliada en México se encuentra «en el momento del agua, de la disolución necesaria de todo rencor, de la visibilidad y de la transparencia».²⁸² Y se podría decir que su canto al agua ha quedado reflejado en el dibujo de Gaya que ella menciona. Sin embargo, en él vemos únicamente la palma de una mano de la que cae el agua como si la vertiera de modo similar a la mano del Bautista tantas veces pintada por Gaya. Un agua que corre sin desbordarse ni estancarse. Estamos, por tanto, ante una corriente de afinidad profunda que sustenta la amistad entre el pintor y la filósofa. El agua como elemento conductor de energías y afectos. Y también tiene otro sentido el agua en la obra de Gaya: aparece como elemento central del paisaje. Así, encontramos la presencia del agua del mar en la playa en la acuarela

²⁷⁸ *Bautismo*, gouache, de 1950; *Bautismo de Jesús*, óleo, de 1959; *Bautismo*, gouache, de 1959; otro *Bautismo*, óleo, de 1959; *El Bautismo*, gouache, de 1960; *Bautismo*, gouache, de 1966; *Bautismo de Jesús*, gouache, de 1995; *Bautismo*, gouache, de 1997; *Homenaje al Bautismo (de Tiziano)*, óleo, de 1998.

²⁷⁹ Véase GAYA 1993, p. 107.

²⁸⁰ En una anotación de marzo de 1987 la filósofa se refiere a *La España de Galdós* publicada en la Gaya Ciencia, Barcelona, 1982, con ilustraciones de Ramón Gaya. El dibujo al que alude Zambrano se puede ver en la p. 71 de esta edición y está firmado en 1959, el mismo año en el que Gaya escribe *El sentimiento de la pintura*. Véase M. Zambrano, «A modo de autobiografía» en *Obras completas*, t. VI, Galaxia Gutenberg, 2014, pp. 721-722.

²⁸¹ GAYA 2010, pp. 400-401.

Es preciso añadir que, según el Diccionario de la RAE, el verbo «anegar» tiene las acepciones de inundar; ahogar a alguien sumergiéndolo en el agua, y abrumar, agobiar, molestar.

²⁸² Según hacen constar los autores de la «Cronología» en María Zambrano, *Obras completas*, t. VI, Galaxia Gutenberg, 2014, p. 72.

Cernuda en Almería, de 1934 [fig. 17], o en el gouache *Atardecer en Acapulco*, de 1945. O el agua del lago de Chapultepec, tal y como lo contemplamos en el gouache *El embarcadero de Chapultepec*, de 1949. Un motivo pintado obsesivamente por Gaya en los años cuarenta del pasado siglo.²⁸³ Además, el agua es un elemento del paisaje en el caudal de los ríos, como se aprecia en los pasteles *La barca del Sena*, de 1952, *El Arno*, de 1956 y *El Tevere*, de 1970; en estanques, balsas, albercas, albuferas y acequias: *El estanque* de 1949; *La balsa de Cuernavaca* de 1949; *Mujer en la alberca*, de 1968. También la encontramos en la albufera del enigmático óleo *El caminante*, de 1980, o en las *acequias* murcianas, como la de 1977 y la de 1979. Incluso el agua aparece en forma de lluvia, como se puede contemplar en el ya mencionado pastel *El puente de la Academia con lluvia*, de 1953 [fig. 43].

Otra presencia del agua en la obra de Gaya es como elemento navegable, en el sentido de nadable,²⁸⁴ salvable. Así lo interpretamos en sus paisajes con puentes que salvan las aguas de los ríos de París, Florencia y Roma, o de los canales de Venecia. También se podría vislumbrar el mismo sentido en su atracción hacia los embarcaderos y los paisajes con barcas en Altea, México, Venecia, París y Roma. Otra función del agua en la obra gayesca tiene que ver con su propiedad natural de reflejar sin copiar, pues, como creía Gaya «lo más propio, íntimo, del agua es el reflejo». ²⁸⁵ De este modo, la imagen que el pintor ve dentro del agua, a diferencia de la del espejo, revela la vida natural en sus profundidades, porque es «carne, entraña viva». ²⁸⁶ Así lo apreciamos en *Fuente*, de 1942, y en el extraordinario óleo *Los baños del Tevere*, de 1971. Finalmente, el agua tiene un sentido de manantial que mana, de fuente que fluye, como vemos en el óleo *Los jardines de Monforte*, de 1976.

Y puesto que nos hemos referido anteriormente al interés del pintor por la obra y la figura de Nietzsche,²⁸⁷ queremos ahondar en lo acuoso con esta anotación del filósofo en la que declara sentirse bajo el signo del agua:

«El agua basta... Yo prefiero lugares en que por todas partes se tenga ocasión de beber de fuentes que corran (Niza, Turín, Sils); un pequeño vaso marcha detrás de mí como un perro. *In vino veritas*: parece que también en esto me hallo una vez más en desacuerdo con todo el mundo acerca del concepto de «verdad» –en mí el espíritu flota sobre el agua...». ²⁸⁸

²⁸³ Ejemplos de la recurrencia de este motivo en la pintura de Gaya son la acuarela *Chapultepec*, de 1947, *El embarcadero de Chapultepec*, de 1947, *Agua y matorral*, de 1948, *El merendero de Chapultepec*, de 1948, *El toldo*, *Chapultepec*, de 1948, *Terraza de Chapultepec*, de 1948, *Barcas en Chapultepec*, de 1949, *El embarcadero de Chapultepec*, de 1949, *El lago de Chapultepec*, de 1949, *El merendero por la mañana*, de 1949, el gouache *México*, de 1949, *Palacio de Maximiliano*, *Chapultepec*, de 1949, *Paseo en barca*, de 1949 y *Paisaje de Chapultepec*, de 1950.

²⁸⁴ Gaya menciona las aguas en este sentido en la carta a Tomás Segovia del 9 de julio de 1952 desde París cuando dice: «Me impresiona (cuando hablas del temblor en el D.F.) lo que dices de *la esperanza de que todo se fuese al diablo*; no, no me gusta ese tono y quisiera poder hacer algo útil que te sacara de ese estado y lugar (aunque sigo creyendo que yo no te hago demasiado bien), pues lo más que podría conseguir sería ayudarte a *salvar* unas aguas sin ser *nadadas*, cuando me doy cuenta de que tendrías que salvarlas, precisamente, a nado y tú solito». Véase GAYA 1993, p. 20 (las cursivas son de Gaya).

²⁸⁵ GAYA 2010, p. 246.

²⁸⁶ *Ibid.*, «Anotaciones del Tevere», p. 247 (las cursivas son de Gaya).

²⁸⁷ Sobre el influjo de la filosofía de Nietzsche en Gaya véase M. Moreno, *El arte como destino (pintura y escritura en Ramón Gaya)*, Editorial Comares, 2010, pp. 43-65.

²⁸⁸ F. Nietzsche, *Ecce Homo*, Alianza Editorial, 1979, p. 38 (las cursivas son de Nietzsche).

El agua, la bebida preferida de Nietzsche, el elemento sobre el que asevera que flota su espíritu. Un agua de montaña, de hontanares, de los que mana abundante, sabrosa, pura, transparente, con la que Nietzsche parece aludir a la inmanencia de lo sensible y a la acción vivificante en general. También como fuente de creación, pues para que no avance el desierto es preciso que el agua corra, que se forme una corriente como sucesión que hace crecer. Y a propósito de la fuente de donde se bebe, no debería pasar inadvertida la noción kantiana de «sucesión», que luego encontraremos en Juan Ramón Jiménez. Dice Kant:

«Sucesión, referida a un precedente, que no imitación, es la expresión exacta para todo influjo que los productos de un creador ejemplar pueden tener sobre otros, lo cual vale tanto como decir: *beber en la misma fuente* en que aquel mismo bebió, y aprender de su predecesor sólo el modo de comportarse en ello».²⁸⁹

De esta cita es preciso destacar la distinción kantiana entre *sucesión* e *imitación*. El influjo de las grandes obras no implica una imitación, sino una sucesión, un mismo modo de saciar la sed, de comportarse. Sucesión sería entonces reconocer y actualizar un legado poniéndolo en obra. Al leer esta cita no podemos sino pensar que Gaya se tenía a sí mismo por un hombre *sucesivo*, en el sentido kantiano de reconocer y acoger el influjo de los creadores ejemplares: hombre sucesivo en el sentido de beber de la misma fuente de sus predecesores. Juan Ramón Jiménez en el año 1932 publica «Éstetica y ética estética» en los números 1, 3, 6 y 8 de su revista *Sucesión*.²⁹⁰ No parece casual que Juan Ramón escogiera precisamente ese título. Si acudimos al estudio de Francisco Javier Blasco, leemos que, en la pedagogía krausista, hombre culto es el que sabe ver, dar sustancia y contenido a su circunstancia vital, en constante descubrimiento de su interioridad, convirtiéndose así en hombre sucesivo, es decir, en hombre en progreso.²⁹¹ Coinciden aquí dos funciones que, según los krausistas, justifican los valores otorgados a la estética. Por una parte, la contribución en el perfeccionamiento moral individual, y, por otra, la función social, puesto que, según dice Juan Ramón, «el *individuo sucesivo* impulsa al mundo sin proponérselo».²⁹² Bergson utiliza también el término «sucesión», que define así: «Lo que llamamos sucesión es precisamente la conservación de lo pasado en el presente».²⁹³ Esta definición bergsoniana de sucesión introduce un contenido concreto que llena el tiempo y sugiere la conciliación del devenir y la presencia en un tiempo cualitativo, de intensidades diversas, y por tanto no lineal, no espacializado. Por su parte, Ortega utiliza esta noción cuando dice: «Pero la vida de nuestro espíritu es *sucesiva*, y el arte que la expresa teje sus materiales en la apariencia fluida del tiempo».²⁹⁴ Podemos entonces aceptar que el término «sucesión» y derivados tiene una triple dimensión, que es histórico-temporal, ética y estética. Gaya utiliza la expresión indistintamente referida a individuos y a obras. Así leemos que la energía crea-

²⁸⁹ I. Kant, *Crítica del juicio*, Espasa, 2001, p. 232 (las cursivas son nuestras).

²⁹⁰ F. Javier Blasco Pascual, *La poética de Juan Ramón Jiménez*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, p. 25.

²⁹¹ *Op. cit.*, p. 115-116.

²⁹² J. R. Jiménez, «La razón heroica» en *El trabajo gustoso* (conferencias), Madrid, Aguilar, 1961, p. 117.

²⁹³ M. García Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917, p. 83.

²⁹⁴ J. Ortega y Gasset, «Adán en el Paraíso» en *Obras completas*, t. I, Revista de Occidente, 1963, p. 489 (las cursivas son nuestras).

dora de Picasso es para él «vigorosa vida sucesiva»²⁹⁵ y la «inocencia sucesiva» es la nota que caracteriza al impulso creador.²⁹⁶ Asimismo la escultura *El Crepúsculo*, que tanto le atrae, es «presente sucesivo».²⁹⁷ Por otra parte, en la carta que Gaya le escribe desde París a Rosa Chacel el 28 de agosto de 1952, encontramos un adjetivo que incide en el matiz de la voluntad: «Sí, eres de las pocas personas *continuadas* que conozco; en todo lo tuyo he visto siempre esa curva completa que, dentro del mundo de hoy –tan entrecortado, tan fragmentado–, es muy consolador».²⁹⁸ El ser sucesivo tiene aquí rasgos de movimiento de continuidad en línea curva, en medio de un mundo agrietado por discontinuidades. Cobra así todo su sentido esta anotación de Gaya: «El arte no es la expresión del arte –como supone André Malraux en *La création artistique*– ni es la expresión del hombre, sino la *continuación* del hombre».²⁹⁹ Entendemos que desde su enfoque, el arte tiene esa virtualidad que le atribuían los krausistas, consistente en impulsar el progreso espiritual del individuo y de la sociedad a través del arte de la formación para la belleza (*Bildungskunst*), que, como ya avanzamos, tiene un alcance que va mucho más allá de la mera formación de la cultura artística o del *gusto* en general.³⁰⁰

Al hilo de estas nociones de «sucesión» y de «continuación», cuyo carácter aquí es temporal, resulta especialmente sugerente la figura del Bautista y lo que Gaya parece darnos a entender en sus cuadros de Bautismos [fig. 42], ya que esta figura, según nuestro autor, está encarnada en Bellini como símbolo de la iniciación de Tiziano en la pintura.³⁰¹ Pues bien, para no irnos por las ramas, diremos que todo el rodeo que hemos dado en este apartado que trata del agua ha sido sencillamente con la intención de indicar que el concepto de «sucesión» o de «continuación», cuyo punto de partida es un «beber de las mismas fuentes», está implícito en la naturaleza de la obra de Ramón Gaya, en el sentido de recibir un legado y poner en obra la pintura, precisamente, haciendo la experiencia de pintar. Sin embargo, no deberíamos perder de vista que la significación que late bajo la simbología del bautismo es mucho más profunda. Mircea Eliade estudia la estructura del simbolismo que se corresponde con la cosmogonía acuática y las hidrogonías, creencias según las cuales el género humano ha nacido de las aguas. Al diluvio o la submersión periódica de los continentes, como sucede en el mito de la Atlántida corresponde a nivel antropológico la muerte iniciática por el bautismo, que tiene una multivalencia simbólica, pues, por una parte, la inmersión simboliza la regresión a lo preformal, la reintegración al modo indiferenciado de la preexistencia, y, por otro, la emersión significa la repetición del gesto cosmológico de la manifestación de la forma. De este modo el contacto con el agua implica siempre una regeneración, porque fertiliza y multiplica el potencial de vida. Así, en la doble operación del bautismo muere por inmersión el «hombre viejo» y simultáneamente nace del agua un nuevo ser regenerado, el «hombre nuevo».³⁰²

²⁹⁵ GAYA 2010, p. 195.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 71

²⁹⁷ *Ibid.*, «Para *El Crepúsculo* de Michelangelo» p. 639.

²⁹⁸ GAYA 1993, p. 103 (las cursivas son de Gaya).

²⁹⁹ *Op. cit.*, p. 337.

³⁰⁰ R. Pinilla, *Krause y las artes*, Universidad de Comillas, 2013, p. 78.

³⁰¹ *Op. cit.*, p. 402.

³⁰² M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Labor, 1981, pp. 112-115.

Volviendo a Gaya, se podría decir que, como a Nietzsche, a él también *le seguía siempre un vaso*. Porque otro de los sentidos del agua en la pintura gayesca tiene que ver con su propiedad de transparentar como el cristal, según vemos en el gouache *El agua*, de 1993 [fig. 28], en el que aparece una copa junto a un gran vaso con agua, en el que se transparentan los tallos de unas rosas que están a punto de marchitarse. Ya apuntamos que la transparencia es una propiedad que le atrae especialmente al pintor, tanto del agua como del cristal, porque, como la pintura, participan de la virtualidad de *hacer visible*. Se diría entonces que Gaya, involuntariamente, nos ha ido entregando en sus pinturas las claves de todos estos múltiples sentidos que tiene el agua para él, desde el más evidente al más secreto y enigmático. En uno de sus homenajes, titulado *Otro atardecer de Tiziano*, de 1990 [fig. 44], la lámina escogida por nuestro autor muestra un atardecer pintado por el maestro del Véneto, *Concierto campestre*. Se trata de un tema que parece una alegoría de la poesía y de la música, representadas por dos cuerpos femeninos. En la escena hay dos jóvenes que aparecen sentados en la hierba. Uno toca el laúd. En primer término, recibiendo toda la luz, están las dos figuras femeninas. La que lleva una flauta podría representar a la musa de la poesía pastoral, mientras que la otra, quizá la musa de la poesía trágica, vierte agua con un jarro de cristal en un pozo con brocal de mármol. Llama la atención que únicamente las figuras femeninas están desnudas, pero lo que nos interesa resaltar aquí es que la lámina escogida por Gaya para este homenaje a Tiziano corresponde al detalle de la figura de la musa que llena el pozo, como si con ello nuestro autor en su homenaje insinuara una potencia del agua como elemento material de la inspiración. Pues bien, aunque el motivo del «pozo» no es tan frecuente en la pintura de Gaya –aparte del homenaje a Tiziano que estamos comentando, de 1990, aparece en el dibujo de 1950 *Mujer sacando agua del pozo* y en *La Samaritana*, de 1960 [fig. 41]–, encontramos la palabra «pozo» con cierta frecuencia en el vocabulario gayesco, tanto en sus poemas como en la prosa, siempre como una alusión a lo ignorado, lo secreto, lo misterioso, lo oscuro, lo profundo, lo oculto, que, como ya se ha sugerido aquí anteriormente, funciona en Gaya como el fundamento último de lo *real*. Es más, el pozo en los textos de Gaya evoca un espacio cóncavo, como una gruta o una cueva, un yacimiento, una mina, o condición de posibilidad de que brote el elemento primordial: el agua. Su dimensión es la profundidad, y su equivalente opuesto en el espacio es el nido, espacio matricial de la vida. Por otra parte, el pozo es lo abandonado, lo recóndito, y está íntimamente relacionado con lo que remedia la falta de agua y con la sed porque, aunque su agua es permanente y fija, también puede ser doliente. El pozo es también la metáfora que utiliza nuestro autor para designar a la gran pintura, que tiene siempre un fondo más allá de las apariencias: un fondo que es para Gaya manantial, fuente de energía y yacimiento de riqueza por descubrir.³⁰³

En efecto, sí, Gaya pinta el agua de muchas maneras. En ella veía la materia prima necesaria para pintar,³⁰⁴ siendo a la vez una señal de la realidad y la sustancia de la que proviene la

³⁰³ El término «pozo», ha sido mencionado por nuestro autor, al menos, diecisiete veces en sus escritos. Véase GAYA 2010, pp. 42, 48, 55, 197, 206, 273, 291, 404, 412, 609, 630, 637, 651, 699, 901, 913 y 936. Véase también GAYA 2007, p. 337.

³⁰⁴ GAYA 2010, pp. 197-198.

pintura.³⁰⁵ Lo que resulta asombroso es que en medio de las tendencias hegemónicas que imperaban en el mundo del arte en siglo xx, el pintor se mantuviera tan firme en esa pintura suya, cuyos motivos estaban completamente al margen de las corrientes artísticas de su tiempo. Así lo percibía Juan Gil-Albert en «Apuntes sobre un pintor»:

«Resulta misteriosísimo que, en una época como la nuestra, de andadura criminal, cuando todo ha volado hecho astillas, un solitario oiga un rumorcillo y volviéndose, descubra manar, en su curso milenario, un hilo de agua clara. Entonces el hombre, por aturdido que se sienta en medio del terror, comprueba que la vida sigue su curso, que la pintura sigue sonando su amparador silencio; sigue viva; la maldad destructiva del hombre no le afectó».³⁰⁶

Gil-Albert también era de la opinión de que la tarea de Gaya era algo insólito y misterioso, pues nadaba a contracorriente, precisamente por seguir esa corriente milenaria de la pintura. Sí, podemos decir que el agua para Gaya es la sustancia portadora de la pintura y tiene un carácter fundante, pero no siempre sale a la superficie ni está a la vista, puede estar escondida en un pozo o ser una corriente subterránea.

En su escrito «Ramón Gaya, la creatividad más transparente»,³⁰⁷ Ana María Leyra señala que el agua es el elemento fundacional del relato de Narciso, como descubrimiento de la imagen, y nos pone sobre una pista decisiva al indicar que «a partir de Bachelard la imagen ya no puede ser pensada en los términos de una representación, no es una copia, no posee un estatuto devaluado de realidad, sino que la imagen simplemente «es», posee, diríamos, un valor en sí, nace de la materia: el agua, la tierra, el aire, el espacio, y constituye la materia onírica, imaginaria, emanada de lo más recóndito del psiquismo humano hasta abrirse paso y «hacernos ver».³⁰⁸ La reflexión de esta autora nos indica la pertinencia de acudir de nuevo a Gastón Bachelard, puesto que, a pesar de que el filósofo francés consideraba que el verdadero dominio para estudiar la imaginación no es la pintura sino la obra literaria,³⁰⁹ entendemos que su ensayo de estética es una de las vías de interpretación que nos pueden ayudar a comprender la obra de Gaya, precisamente porque, como ya señalamos, lo que nuestro autor está haciendo es *poesía con la pintura*.

En *El agua y los sueños*, Bachelard lleva a cabo toda una fenomenología de las fuerzas imaginantes, partiendo de la idea de que la imaginación está relacionada con la ensoñación de la materia, según se deduce de la asociación de los principios formales en las filosofías primitivas con uno de los cuatro elementos fundamentales. El filósofo lleva a cabo una psicología de la imaginación con el fin de determinar la sustancia de las imágenes poéticas a partir de los poemas que inspiran, lo que le permite enunciar una ley de los cuatro elementos que caracterizan las diversas imaginaciones materiales, según estén estas vinculadas al fuego, al aire, a la tierra o al agua. De este modo Bachelard vincula los tipos de ensoñación

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 190.

³⁰⁶ J. Gil-Albert, «Apuntes sobre un pintor», *Las Provincias*, 4 de enero de 1975, p. 33.

³⁰⁷ A. M. Leyra, «Ramón Gaya, la creatividad más transparente» en *Pintar la orilla de un abismo con tu mano*, Fundación Cajamurcia, 2010, pp. 69-102.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 86.

³⁰⁹ G. Bachelard, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 280.

con las creencias, las pasiones y filosofías, así como con las diferentes poéticas a las que va emparentando o clasificando según la caracterización de sus vínculos imaginantes con la sustancia material.³¹⁰ En cuanto a la imaginación material del agua, Bachelard hace un análisis pormenorizado de aquellos textos en los que se pueden reconocer ensoñaciones del agua y, tras plantear algo así como una taxonomía de las diversas ensoñaciones acuáticas, concluye que el agua es un tipo de «destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser».³¹¹ Un enunciado que remite al aforismo heracliteano «no nos bañamos dos veces en el mismo río», con el que Bachelard quiere señalar que el agua es el elemento transitorio y que el ser consagrado a ella vive en el vértigo de la muerte cotidiana.³¹² Porque una de las notas fundamentales destacadas por el filósofo en su estudio es el carácter ambivalente de la ensoñación: el agua es sustancia de vida, pero también sustancia de muerte; pertenece a la superficie, pero también a la profundidad; es el elemento del aparecer y del desaparecer; aglutinante y disolvente. Ahora bien, Bachelard destaca el carácter indiscutiblemente femenino del agua como fluido, que lustra y da frescura. Su feminidad está relacionada con la sensualidad³¹³ y remite a la imagen de la fuente de nacimiento continuo con propiedades nutritivas, vegetantes, regeneradoras y rejuvenecedoras. También remite a la ensoñación del niño y su amor hacia la madre que lo acuna, lo mece, lo serena. De este modo el agua se hace durmiente, como modelo de calma y de silencio. Además, añade el filósofo, el agua puede manifestar su fluidez como el elemento de la melancolía en forma de lágrimas. Finalmente, Bachelard estima que una imaginación que se ligue por entero a esta materia particular será fácilmente estimada, porque el agua es una de las mayores valorizaciones del pensamiento humano y la idea de pureza es la valorización más ligada al elemento material del agua.³¹⁴ Ahora bien, la pureza, como apunta el filósofo, está íntimamente relacionada con la idea de lo sagrado. No obstante, Bachelard en su exploración deja de lado el análisis del aspecto de la pureza ritual, no profundiza en los ritos formales de purificación, limitándose a subrayar que el agua se ofrece como símbolo natural de pureza. Lo más relevante es que el filósofo ve en ello una especie de moral natural en la que subyace la supremacía, reconocida por los mitólogos, del agua dulce sobre el agua salada del mar.³¹⁵

Por otra parte, Juan Manuel Bonet considera que la transversalidad del agua en la obra de Ramón Gaya se debe principalmente a que en su Murcia natal abundaban las acequias y las norias. Un agua que, como dice Bonet, está aludida por la presencia repetida de esos «milagrosos vasos de agua de los que Gaya posee el secreto»,³¹⁶ claves del misterio de su obra, como un *leitmotiv* que condensa su experiencia de la pintura, de la vida y del mundo.³¹⁷ Vasos y copas con un agua clara, purísima, transparente, que a veces parecen aludir a

³¹⁰ *Ibid.*, pp. 10-13.

³¹¹ *Ibid.*, pp. 14-15.

³¹² *Ibid.*, p. 15.

³¹³ *Ibid.*, p. 229.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 203.

³¹⁶ J. M. Bonet, *Un vaso de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 38.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 45.

la austeridad extrema, como vemos en el óleo *Lata de sardinas* de 1947. Javier Barón, por su parte, observa con acierto que «la frecuencia con que aparecen copas y vasos, con agua o vacíos, en la proximidad de estos estudios que el pintor dispone sobre mesas, es reveladora. Estos recipientes son contenedores de luz y, por ello, expresan, mejor que cualquier otro objeto, la cualidad esencial de la propia pintura, sobre todo la de Velázquez».³¹⁸ Quizá por esta razón a veces tenemos la impresión de que la copa parece estar evocando o dando testimonio de la existencia de la gran pintura, tal como nos parece ver en el óleo *Agua para Velázquez* de 1977 [fig. 45]. Ciertamente, como dice Bonet, la copa de agua es un motivo misterioso y difícil de interpretar, por irradiar una intensidad simbólica que sugiere una enorme variedad de sentidos. En una carta a María Zambrano Gaya dice que las cosas que verdaderamente *son*, son claras y misteriosas a la vez.³¹⁹ Este sería por excelencia el caso de la copa de agua en la obra gayesca.

Gilbert Durand encuadra la copa dentro de los símbolos de la intimidad, siguiendo el trayecto etimológico señalado por Jung en las lenguas indoeuropeas desde *lo hueco* a la copa. Así, Durand localiza en la cavidad –o la concavidad, añadimos–, el regazo, el vientre, la bóveda, la gruta, el nido, el arca, el cofre y el cáliz, una constelación a partir de la cual realiza un estudio sistemático de los continentes, mostrando que el carácter dominante de su *intimidad* importa más que la fijeza o la inmovilidad del utensilio. De este modo el templo, el vaso, el sepulcro y la nave son para este autor psicológicamente sinónimos. De ahí que el vaso acumule en sí, simbólicamente, la intimidad de la nave y la sacralidad del templo.³²⁰ La tenacidad arquetípica de la leyenda del santo Grial muestra, según Durand, la profunda valorización del símbolo de la copa: «La persistencia de esta leyenda y la ubicuidad de este objeto nos muestran la profunda valorización de ese símbolo de la copa, a la vez vaso, *grasale*, y tradición, libro santo, *gradale*, es decir, símbolo de la madre primordial, nutricia y protectora».³²¹ La copa es, por tanto, un recipiente sagrado de regeneración que hace revivir.³²²

Ahora bien, sin remontarnos a los orígenes de nuestra mitología, sencillamente reparamos en que esa copa es muy similar a la copa de cristal fino llena de agua que vemos en *El aguador de Sevilla*. Ciertamente, las copas gayescas son muy parecidas a la del cuadro velazqueño. Como es sabido, este bodegón con tres figuras es una de las obras más destacadas de

³¹⁸ J. Barón, «Velázquez, razón y cifra de la pintura de Ramón Gaya», *Turia, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 192.

³¹⁹ Se trata de una carta escrita a la filósofa desde París el 1 de agosto de 1957. Véase GAYA 1993, p. 111.

³²⁰ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Fondo de Cultura Económica, pp. 244-262.

³²¹ *Ibid.*, p. 263.

³²² A partir de este análisis de la persistencia de la leyenda del santo Grial y la ubicuidad de su objeto, que remite a los utensilios culinarios para los ritos sacrificiales empleados en todas las religiones, como es el caso de la copa de culto de Cibeles, Durand localiza un vector de sobredeterminación psicológica real que explicaría la profunda valorización del símbolo de la copa. Ahora bien, como observa este autor, la copa del santo Grial está asociada a la patena o *gradale*, que es también la madre primordial, nutricia y protectora. El símbolo del vaso, entonces, se encuentra a medio camino, entre las imágenes del vientre digestivo o sexual y las del líquido nutritivo o el elixir de vida y de la juventud. Esta forma cóncava, apunta Durand, puede ser más o menos profunda, ya sea un caldero, estanque o escudilla, o una débil jofaina, cuenco, copa o cuchara. Finalmente, el interés arquetípico se desliza poco a poco del continente al contenido. Así, la copa del Grial, además de aludir a un hueco que se llena y se vacía eternamente, es un ancestro del cáliz cristiano, símbolo del conjunto de aflicciones que hay que beber y apurar. Véase *ibid.*, pp. 260-264.

juventud de Velázquez. Se ha especulado con la idea de que esta obra contiene un mensaje críptico.³²³ Según Julián Gállego, esta escena significa la Sed, pero también cree que contiene una alusión a las tres edades del hombre, sugerida por el rito de iniciación en el que el anciano tiende la copa del conocimiento al muchacho más joven. Se trata de una gran copa de cristal fino llena de agua límpida en cuyo fondo se ve la silueta de un higo destinado, según los comentaristas, a perfumar el agua. Un higo que bien pudiera ser un símbolo sexual.³²⁴ Y esta imagen enigmática nos remite a otro mensaje críptico de Gaya, que no sabemos descifrar. Se trata del gouache *La copa vacía*, de 1948 [fig. 46], de tonos verdosos y azulados, en el que en la penumbra de un interior aparece una copa, en efecto vacía, junto con dos higos en el centro de una estancia desierta. La primera impresión que tenemos ante la imagen es de desolación y de tristeza, aunque también caemos en la cuenta de que Gaya está haciendo algún tipo de alusión al misterioso cuadro de Velázquez. Una alusión que no podemos precisar, no se nos alcanza la clave. Por ahora lo único que podemos decir es que el agua no está. Esta única y resignada certeza nos sitúa ante esa ambivalencia radical en la ensoñación del agua, señalada por Bachelard, que implica el aparecer del agua, pero también su desaparecer. Por lo tanto, la pureza del agua aquí ha *desaparecido*. Es más, el autor de *El agua y los sueños* advierte que esta ambigüedad impulsa al ser humano a simpatizar oscuramente con el drama de la pureza y la impureza del agua, y expone lo siguiente:

«¿Quién no experimenta, por ejemplo, una especial repugnancia, irracional, inconsciente, directa por la orilla sucia, por el río ensuciado por la basura y las fábricas? Esta gran belleza natural opacada por los hombres despierta rencor».³²⁵

Es interesante esta observación de Bachelard, porque pone el acento sobre el hecho de que la belleza natural destruida provoca una reacción que repercute tanto en el campo de la estética como en el de la ética, y desde ahí incide en un despertar que es condición de posibilidad de una acción en defensa del medio ambiente.

Pues bien, si volvemos a la obra de nuestro autor encontramos que otro vestigio notable de la acuosidad de Gaya y la transversalidad del agua en su pintura se manifiesta con intensidad en el acontecimiento que supuso en su vida el descubrimiento de Venecia. Su belleza le había alterado y embelesado hasta el punto, como él decía, de dejarle medio vencido, anonadado y sin respiración.³²⁶ Y se podría afirmar que Venecia es probablemente la ciudad que más ha pintado Gaya, pues de ella nos han llegado al menos un centenar de obras entre óleos, gouaches y acuarelas, e incontables dibujos, que retratan los canales, los puentes, las plazas, las calles, los palacios, los cafés, las casas, los mercados, las iglesias, las góndolas, las

³²³ J. Brown, *Velázquez, pintor y cortesano*, Alianza Editorial, 1999, p. 15.

³²⁴ J. Gállego «El aguador de Sevilla» en VV.AA., catálogo de la exposición *Velázquez*, Museo del Prado, 1990, pp. 72-73.

³²⁵ G. Bachelard, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 209.

³²⁶ GAYA 2010, p. 400 y 401.

palomas, los personajes venecianos y, en fin, sus atardeceres.³²⁷ Porque, como observaba el pintor en 1953:

«Existen, posiblemente, muchas Venecias, pero dos de ellas, al menos, muy marcadas: la de cristal, fantasmal, tornasol, transparente –que vio muy bien Turner–, y otra un tanto cochambrosa, lujosa, carnosa, corpórea, casi... realista –que sintió muy bien Tiziano–; la verdad es que me siento igualmente atraído por las dos, pero quizá sea *obligatorio*... escoger».³²⁸

¿No subyace en esta reflexión la ambivalencia que apuntaba Bachelard? ¿No es ambivalente la contemplación de una realidad con dos miradas a la vez, una de ellas transparente, evanescente y la otra corpórea y carnosa? Se podría responder que sí, pues finalmente Gaya no renunció a ninguna de las dos Venecias, ya que las dos le fascinaban por igual. Es más, se diría que ambas aluden a dos cualidades sustanciales del agua: por una parte, la transparencia que hace visible y que implica su dimensión de tránsito, y, por otra, el reflejo en el agua que para Gaya es tan real como la carne. Y de ese modo Gaya hace suyas las dos miradas sobre Venecia, porque una de ellas se manifiesta en su admiración por la pintura de Tiziano, como se aprecia en sus homenajes y en las variaciones sobre sus cuadros, mientras que la otra mirada se vislumbra en muchas de las vistas pintadas por Gaya con la acuosidad de Turner, a quien no olvida dedicar algunos de sus homenajes, al menos seis, entre los que es preciso destacar el óleo *Homenaje a Turner*, de 1979. Este rasgo acuoso se percibe especialmente en la acuarela *La Piazzeta*, de 1953; en *El Gran Canal desde el Albergo Rialto*, de 1953 [fig. 19]; en el óleo *La Piazzeta*, de 1953; *La Salute*, de 1958, en *Las chimeneas de Venecia*, de 1961; *El Palacio ducal*, de 1978; *San Giorgio desde la ventana*, de 1978; *La Pietà*, de 1981, y *El atardecer en el cristal de mi ventana*, del mismo año [fig. 32]. Y es que para nuestro autor las cualidades de Venecia se resumen en que es «líquida, transparente, *di vetro*».³²⁹ Cualidades como las de una copa de cristal y el agua que contiene dentro. Pero es además una ciudad de exquisitez oriental, como una modelo seductora que es también pintora de los reflejos en el atardecer. Una ciudad que no sólo atrae con su agua mágica al pintor, sino que es además la tierra de acogida de un Gaya exiliado de la Pintura, porque en Venecia ha pintado y escrito obras admirables,³³⁰ ya que según él mismo confiesa, allí siente «una especie de mansedumbre que se asemeja mucho a la felicidad».³³¹ Es posible que

³²⁷ A veces Gaya anota lo que va pintando en su estancia en Venecia. Uno de los lugares que le gustaba frecuentar era el célebre café Florian. Allí tomaba apuntes a lápiz o pintaba pasteles de los personajes que solían acudir, casi siempre señoras maduras o ancianas, de aspecto anticuado, aunque con aires aristocráticos y proustianos, como es el caso del personaje que aparece en pastel *Café de Venecia*, de 1954, o en los dibujos a lápiz *Contessina en el Florian* o *Señora del Florian*, ambos de 1958 y *La condesa del Florian* de 1962. Como muestra de esta atmósfera retratada por Gaya tenemos esta anotación de *Diario de un pintor*, fechado en *Serenissima*, el 1 de enero de 1957: «Lluvia. Toda la mañana en el Florian. Por la tarde reaparecen las viejas señoras venecianas que ya conozco y he tratado de dibujar. Abrigos de piel muy viejos, joyas antiguas, sombreros un tanto reformados. No se hablan apenas; pero no se odian ya, están muy desgastadas. A una de ellas, el camarero se dirige invariablemente con un «señora marquesa» que lo remueve todo un poco». Véase *ibíd.*, p. 459.

³²⁸ *Ibíd.*, pp. 432-433 (las cursivas son de Gaya).

³²⁹ *Ibíd.*, p. 430.

³³⁰ Gaya ha escrito páginas bellísimas sobre Venecia en *El sentimiento de la pintura*, «Carta a un Andrés», «Cuaderno de Viaje», «Anotaciones del forastero», «Diario de un pintor», «Anotaciones de diario inéditas» y en el poema «Tiziano». *Ibíd.*

³³¹ *Ibíd.*, p. 451.

esta fuera la razón por la cual le gustaba llamar a la ciudad «la Serenissima». Allí había encontrado la serenidad que necesitaba para emprender una nueva etapa en su pintura. Sin embargo, aunque Gaya sabe que Venecia tiene un éxito fácil para eso que llamamos «el público», en su opinión la ciudad es difícil. Así lo anota en su diario en 1953:

«Venecia es difícil, como todo lo que es muy visible, como Tiziano mismo, porque cuando cree uno estar en *posesión* completa de ello resulta que estamos en un primer plano, en una primera capa, sólo cuando la monumentalidad pierde virulencia, la olvidamos, llegamos al centro».³³²

Gaya parece manifestar aquí su convicción de que para comprender hay, en primer lugar, que hacer como un borrado que deja de lado lo más superficial y engañoso de las apariencias para sacar al descubierto lo profundo velado. Sólo así es posible atravesar la corteza, la costra, y acceder al fondo, al núcleo, al centro. Lo muy visible y monumental es más difícil de comprender, precisamente porque induce a confundir la realidad con lo percibido a simple vista, cuando todavía falta por descubrir lo más real, ese fondo oculto y misterioso que es lo que verdaderamente le importa a Gaya. Pero hay otro factor difícil, según él, para la comprensión de Venecia, que tiene que ver con la materia tornasolada de la ciudad, como si en ella se hubiera logrado la imposible mezcla del agua y del aceite,³³³ que es como decir la combinación imposible de la acuarela y el óleo, las materias pictóricas de Turner y de Tiziano respectivamente. En la mirada gayesca estas dos sustancias tan dispares parecen sintetizarse en lo tornasolado, la cualidad que aquí manifiesta Venecia, donde se resuelve esa ambivalencia de la ensoñación que ha señalado Bachelard. Así lo interpretamos cuando Gaya dice: «Venezia es toda ella *tornasol*. Lo veneciano va y viene, oscila, es un juego de *estar y no estar*, aunque... *siendo* siempre. *Il vetro* coloreado, nacarado; el ir y venir de la luz en el damasco y en el terciopelo; el aparecer y desaparecer de las nubes».³³⁴ Porque da la impresión de que, para Gaya, Venecia es toda ella como el laboratorio del alquimista en el que las sustancias se atraen y se mezclan, jugando con la luz, produciendo reflejos y colores. Por tanto, no es casual que Gaya considere lo veneciano como el lugar germinal de la Pintura³³⁵ y que haya tenido allí la ensoñación de su nacimiento como una alegoría³³⁶ en la que una figura femenina sale del agua con el cuerpo sucio y manchado de pigmentos tan nobles como el *vino tizianesco*. Y es que la mayoría de las veces que Gaya nombra lo veneciano lo asocia con Tiziano. Así lo leemos en esta anotación de su diario, del 22 de enero de 1953:

«Debo pintar lo típico para poder olvidarlo y llegar a ese centro que quiero de Venecia, a su vino tizianesco, a la madre del vino (como se dice en Murcia; he de preguntar si se dice en el resto de España), al hueso de la ciruela, de la ciruela podrida que es Venecia».³³⁷

³³² *Ibid.*, pp. 535-536 (las cursivas son de Gaya).

³³³ *Ibid.*, p. 338.

³³⁴ *Ibid.*, p. 437 (las cursivas son de Gaya).

³³⁵ *Ibid.*, pp. 41-42.

³³⁶ En su estudio sobre Ramón Gaya y Venecia José Muñoz Millanes reflexiona a partir del concepto benjaminiano de alegoría y su función heurística. Véase J. Muñoz Millanes, *La Venecia de Ramón Gaya*, Ayuntamiento de Murcia, 2015, pp. 11-12.

³³⁷ *Op. cit.*, p. 532.

Lo primero que hace Gaya en Venecia es enfrentarse con el aspecto más pintoresco y trivial de la ciudad, precisamente para librarse de lo más desgastado, como si fuera una fruta pasada y podrida que hay que desechar. Sólo así el pintor puede abrirse paso en busca de esa zona medular y secreta que él llama «centro». Y este centro que tiene carácter germinal es reconocido aquí por nuestro autor con el color intenso del vino –y verdaderamente agua transustanciada–, al que identifica con Tiziano y sus atardeceres, como quizá nos está sugiriendo en su gouache *El atardecer de Tiziano*, de 1992, en el que vemos una variación de *Los peregrinos de Emaús* de Tiziano, en la que las copas de vino en primer plano parecen estar dialogando con la luz del atardecer que invade la escena desde la apertura al exterior del fondo de la estancia. Y así lo confirmamos igualmente en unos versos de su poema dedicado al maestro veneciano cuando dice: «Este Entierro de Cristo –con sus carnes de uva– es igual que unas nubes entintadas de angustia».³³⁸ Ahora bien, el vino no es lo único que Gaya asocia con Tiziano, pues la serenidad madura de su pintura y su profundidad tienen que ver con el agua, según leemos en *El sentimiento de la pintura*:

«Me daba cuenta de que Tiziano, cuando pinta un terciopelo, no sólo percibe unos pliegues, unos relieves, unos colores, unas sombras, unas luces, o una sensación táctil, de material bien caracterizado, sino que hunde su pincel hasta tocar, diríamos, un agua de fondo; cuando pinta una armadura parece bajar a un pozo abandonado y rico; cuando pinta una mirada parece pasearse por la orilla de una laguna solemne».³³⁹

La contemplación de la pintura de Tiziano suscita en Gaya sensaciones táctiles asociadas con las imágenes del pozo y del lago, que son imágenes, tanto del agua del fondo como de la superficie, que nos remiten una vez más a Bachelard y su examen de la ensoñación de las aguas profundas, las aguas durmientes y las aguas muertas.³⁴⁰

11. Tiziano

Leemos en una entrevista una declaración de nuestro autor por la que sabemos que su primer homenaje fue precisamente a Tiziano.³⁴¹ Es sabido que Gaya fue cautivado por él, y deja constancia de ello en un conjunto considerable de homenajes pintados a lo largo de toda su vida. Su admiración no se sustenta únicamente sobre la firme convicción de que el maestro veneciano es el primer pintor moderno,³⁴² pese a que, dice, no invente nada porque su pintura se ha ido fraguando y haciéndose tal como se manifiesta la naturaleza.³⁴³ Desde su punto de vista, Tiziano es el verdadero innovador, precisamente por su impersonalidad, que abre la pintura al volver los ojos y el oído a un fondo animal y maternal que está escondido.³⁴⁴ Impersonalidad, añade, que consiste en borrar

³³⁸ *Ibid.*, p. 630.

³³⁹ *Ibid.*, p. 48.

³⁴⁰ G. Bachelard, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 74 y ss.

³⁴¹ GAYA 2007, p. 235.

³⁴² *Ibid.*, pp. 103 y 317.

³⁴³ *Ibid.* p. 388.

³⁴⁴ Gaya, *op. cit.*, p. 207.

su estilo personal, pues el maestro veneciano no busca dentro de sí a la persona, sino a la pintura que se ha escondido en él.³⁴⁵ Y esa es para Gaya su grandeza. De este modo la pintura reaparece en Venecia gracias a Tiziano, que es el que la rescata de la noche oscura, la saca a la luz:³⁴⁶

«Para Tiziano, que, más que un pintor, es una atrevida encarnación de la Pintura, el cuadro no será jamás –como viene siendo para los simples pintores– una pobre “superficie”, sino una cueva, una cueva de la que, sin duda, hay que sacar al exterior, a la luz, la vida allí escondida.

»Tiziano no le impone colores a su cuadro, sino que le *arranca* colores, como se le arrancan sonidos a un arpa o a una guitarra».³⁴⁷

Así, según Gaya, Tiziano no impone, sino que arranca colores al cuadro como si el lienzo fuera el pozo de una mina de la que extraer la materia fluida del pigmento, porque da la impresión de que a sus ojos el veneciano es un mago o un alquimista que trae a la Pintura con mayúsculas, transformándose en ella, dejando que ella se encarne en él.³⁴⁸ Y es que nuestro autor considera que por medio de Tiziano tiene lugar la resurrección de la pintura en Venecia. Una resurrección que consiste en hacer visible la vida escondida en el lienzo y en traerla a la luz, transmutando la superficie del cuadro en una concavidad a la que Gaya llama «pozo», de donde el gran pintor extrae los colores como si fuesen los sonidos de un instrumento musical. Del pozo extrae la luz que da vida, o lo que es parecido, que es encarnación. Pero su poder oculto, dice nuestro autor, no proviene de un dominio de la técnica del claroscuro, sino sencillamente de su sentimiento.³⁴⁹ De nuevo nos topamos con otra de las convicciones de Gaya: es el sentimiento la facultad propia del gran artista, lo que provoca el *fluir* de la pintura, en contraposición a la técnica del oficio que pretende suplantarla.

El descubrimiento de Venecia fue ciertamente decisivo para Gaya, porque allí comprendió que el color de estos cuadros era «como una especie de rubor, de acaloramiento, de sofoco, de fiebre. No parece haber sido aplicado sobre la tela, sino provocado; parece salir de esa especie de pozo que es, en principio, el cuadro, todo cuadro auténtico».³⁵⁰ Así pues, con esta cita constatamos que la palabra pozo funciona aquí como la metáfora gayesca del cuadro. Y es allí donde está escondida el agua de la pintura que Tiziano ha logrado sacar a la luz como un zahorí. Una pintura que se transforma en pura vitalidad, porque ante los cuadros del maestro veneciano Gaya parece asimilar en una misma percepción sinestésica varios tipos de sensaciones de los distintos sentidos. Esta es la impresión cuando compara el color tizianesco con la madurez de las frutas que pueden ser sentidas y gustadas.³⁵¹ De este modo los colores no son únicamente percepciones visuales, sino que también pueden ser como las sensaciones auditivas de los sonidos arrancados con los dedos a un arpa, «el timbre, el sonido del color que... no

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 403.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 82.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 404 (las cursivas son de Gaya).

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 43.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 887.

³⁵⁰ GAYA 2007, p. 337.

³⁵¹ *Op. cit.*, p. 550.

es color»;³⁵² o un aumento de temperatura corporal que ruboriza el rostro, o sencillamente las sensaciones táctiles y gustativas de unos frutos que pueden ser tocados, sentida la textura de su carne, percibidos su aroma y su sabor. Se diría entonces que Gaya está dando a entender que la pintura del veneciano pone en juego un conjunto de intensidades perceptivas o, sencillamente, la percepción como tal, de la que ya hemos hablado en el capítulo anterior siguiendo a Merleau-Ponty, que es la percepción multisensorial de una totalidad.

En consecuencia, nuestro autor ha dejado constancia de su admiración por Tiziano en numerosas anotaciones de su diario, así como en un escrito de 1955, titulado «La bacanal»,³⁵³ en un poema de 1976, titulado «Tiziano»,³⁵⁴ y en, al menos, veintitrés homenajes, a los que hay que sumar mas de diez variaciones y dibujos de sus cuadros. El primero que tenemos documentado es el gouache *VI Homenaje a Tiziano*, de 1951 [fig. 47], en el que vemos sobre una mesa, apoyado sobre la pared, un libro abierto que muestra una lámina con un detalle del cuadro *La ninfa y el pastor*, centrado en la figura desnuda de la ninfa. Delante del libro vemos un gran ramo de rosas en un recipiente de cristal con agua, y al lado una copa de cristal vacía. El homenaje es el reconocimiento a esta obra de Tiziano sobre el tema de la mujer desnuda en un paisaje. El motivo es el mismo del Concierto campestre, ya comentado aquí. La ninfa es una joven que aparece de espaldas al espectador en el momento de girar la cabeza para mirar al pastor que observa su belleza bajo la luz oblicua del atardecer. Si tenemos a mano una reproducción de esta obra, es inevitable compartir el entusiasmo de Gaya ante la maestría de los pinceles del gran artista y su capacidad de presentar el cuerpo humano como algo verdaderamente vivo, porque ante la pregnancia de esos tonos cobrizos, granates, malvas y las luces plateadas o doradas del atardecer, entendemos que nuestro autor compare esta pintura con el vino o con las ciruelas maduras, como si con ellas quisiera aludir a un ejercicio crepuscular del que Tiziano había salido victorioso, ya que en este caso no se trata de un crepúsculo en tanto que *memento mori*,³⁵⁵ sino que constituye más bien un resucitar, o, mejor dicho, el acontecimiento de la reaparición auroral de la pintura, que abre un camino por el que otros grandes pintores como Velázquez van a transitar. Ahora bien, Gaya insiste en que esa magia de la pintura de Tiziano no se debe a algo meramente sensual, porque dice que en esa sensación de carne hay un secreto que es lo que busca el pintor. Pero, sin embargo, precisa que «es muy posible que sea a través de esa sensación de carne, pero no es la carne lo que quiere expresar Tiziano. Lo que quiere expresar Tiziano, dice Gaya, es la *poesía* que hay en esa carne».³⁵⁶ La poesía, por tanto, es el secreto. Se diría entonces que ese es el elemento oculto y misterioso al que se alude tan-

³⁵² Se trata de una anotación del 3 de septiembre de 1958 en Venecia, en las «Anotaciones de un diario inéditas» en la que Gaya escribe: «La Academia. El Tiziano: 'La Pietá. Cuadro único. El *timbre*, el *sonido* del color que... no es color. Irisado. Quizá es el cuadro más transparente, con más transparencias que se ha pintado». En *ibid.*, p. 581 (las cursivas son de Gaya).

³⁵³ *Ibid.*, p. 843.

³⁵⁴ *Ibid.*, pp. 62-630.

³⁵⁵ Nietzsche utilizaba la expresión medieval «*memento mori*» para designar la indigestión de historia que debilita la fuerza plástica de la vida. Representa el estadio en el que una cultura ha dejado de comprender el servicio del pasado como un alimento vigorizante. En F. Nietzsche, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, [II *Intempestiva*], Biblioteca Nueva, 1999, pp. 108-135.

³⁵⁶ GAYA 2007, p. 230 (las cursivas son de Gaya).

tas veces. Y captar toda esta poesía es lo que logra Luis Cernuda con su poema del mismo título «Ninfa y pastor, por Tiziano»:

Desnuda y reclinada contemplamos
Esa curva adorable, base de la espalda,
Donde el pintor se demoró, usando con ternura
Diestra, no el pincel, mas los dedos,
Con ahínco de amor y de trabajo
Que son un acto solo, la cifra de una vida
Perfecta al acabar, igual que el sol a veces
Demora su esplendor cercano del ocaso.³⁵⁷

En este poema Cernuda recrea esa sensualidad de la que hablaba Gaya, en un canto de celebración de la forma humana «de carnal hermosura» y su candor animal, como si toda la luz brotara del cuerpo de la ninfa que es la figura central del lienzo. El poema de Cernuda es un homenaje a la madurez de Tiziano, como si este hubiese logrado superar la contraposición entre la realidad y el deseo al crear esa imagen del mundo natural paradisíaca donde se puede vivir en armonía. Y este milagro de traer la poesía a la pintura es la razón por la que Gaya considera al maestro veneciano como uno de los tres grandes pintores, junto a Velázquez y Rembrandt, a los que Gaya considera máximas manifestaciones del espíritu, de cuyas obras dice que, sin dejar de ser sumamente corpóreas, son «de una carnosidad de... agua subterránea», que al desembocar en ellos se ensancha.³⁵⁸ En esta sintonía que encontramos entre la mirada del Gaya pintor y la del poeta Luis Cernuda tiene que ver, sin duda, el hecho de que fueron grandes amigos. Según Andrés Trapiello, «leer a Cernuda será en parte leer su propia biografía. Juntos en Madrid, en las Misiones Pedagógicas por España, en la guerra. Luego de nuevo juntos en México... Muchos años, mucho exilio, mucho en común... Puede decirse que se conocían como la palma de la mano. Sí, R.G. conoció a su amigo como muy pocos lo conocieron».³⁵⁹ Se conocieron en 1932, un poco antes de que nuestro autor empezara a pintar los cuadros para las Misiones Pedagógicas, en cuyas oficinas ya trabajaba Cernuda.³⁶⁰ Gaya le consideraba uno de los más grandes poetas de esos años,³⁶¹ y, junto a Juan Ramón Jiménez, uno de los pocos poetas con verso *interno*, un verso que, según el pintor, está de antemano

³⁵⁷ L. Cernuda, *Desolación de la Quimera* (1956-1962), Joaquín Mortiz, 1962, pp. 21-22.

³⁵⁸ *Op. cit.*, pp. 236, 276 y 337.

Véase también GAYA 2010, pp. 197, 212, 402 y 453.

³⁵⁹ A. Trapiello, *Tropo vero*, Pre-Textos, 2009, p. 235.

³⁶⁰ Gaya relata el momento en que conoció a Cernuda en la entrevista que le hace Felicidad Blanc para RNE en 1983. Véase Felicidad Blanc, «Ramón Gaya: 'Superé el cubismo con Rembrandt y la *Victoria de Samotracia*'», *Turia revista cultural*, n.º 95, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 304.
En la carta del 2 de mayo de 1932 a Juan Guerrero Ruiz Gaya hace referencia a su amistad con Cernuda. Véase, GAYA 2000, p. 142.

³⁶¹ En su valoración crítica de la generación del 27 Gaya declara sus preferencias por Bergamín y por Cernuda. Véase GAYA 2010, p. 164.

en el poeta.³⁶² Además del retrato, el dibujo y la acuarela que ya hemos mencionado antes, nuestro autor le dedicó el poema «A una verdad», escrito en México en 1939,³⁶³ y la semblanza «Luis Cernuda», escrita en 1935.³⁶⁴ Por su parte, Cernuda le dedicó a Gaya dos poemas: «Esperé un dios en mis días», de 1932, y «Retrato de Poeta», de 1950.³⁶⁵

Pues bien, además del cuadro recientemente comentado y de los atardeceres tizianescos recreados por Gaya, de los que ya hemos dado alguna noticia aquí, es necesario mencionar el *Homenaje a Tiziano* de 1972, en el que junto a la lámina de la *Dánae* de Tiziano hay una copa que esta vez no contiene agua, sino vino tinto. Otros homenajes destacables son *La coronación de espinas*, de 1990, el óleo *Homenaje al Tiziano de Nápoles*, de 1994, en el que la lámina del *Retrato del papa Paulo III Farnese* comparte el espacio con un pequeño racimo de uvas oscuras, casi negras, y una fruta madura del color vino de las ciruelas. *El Homenaje a Tiziano*, de 1993, sobre el desnudo de la durmiente de *La bacanal*, cuadro del que Gaya escribió en 1955,³⁶⁶ tal como hemos visto que ocurre con otros motivos abordados desde su doble vertiente de pintor y de escritor.

De 1994 es el gouache *Homenaje a Tiziano* sobre la *Venus en el espejo*, y en la tela que cubre el vientre y las caderas de la Venus encontramos el terciopelo de color vino con el que Gaya ha fijado en su memoria la pintura tizianesca.³⁶⁷ Otra obra a la que nuestro autor ha rendido tributo al menos tres veces es el dibujo del *Retrato de una mujer joven*, que se encuentra en la Galería de los Uffizi. Es sabido que esta obra ha sido considerada como una de las piezas maestras del dibujo por su gran sensualidad y su realización con trazos rápidos. De ella tenemos una anotación de nuestro autor en su diario, fechada en Florencia el 29 de mayo de 1956, en la que relata su honda impresión al contemplarla.³⁶⁸ Su fascinación quedó plasmada años más tarde en su *Homenaje a un dibujo de Tiziano*, de 1965, *Omaggio a un disegno del Tiziano*,

³⁶² Nuestro autor establece una distinción entre los poetas que escriben versos, pero que no tienen verso, y los poetas que lo tienen irremediabilmente. Véase GAYA 2007, pp. 65-66 y 327.

Es posible que esta noción tenga un origen en la estética krausista, pues como recordaremos en el capítulo anterior se ha hecho referencia al concepto krausiano de «poesía interior», fundamento de toda actividad artística y mundo originario del poeta que es la instancia que precede a la obra como tal. Véase R. Pinilla, *El pensamiento estético de Krause*, Universidad de Comillas, 2002, p. 790.

El pintor ha expresado públicamente la alta estima que tiene por Cernuda, del que ha dicho: «Un poema de Cernuda, aparte de lo que nos dice, de tener una gran profundidad aquello que nos dice, es en sí mismo muy poético, muy lírico. Su verso se sostiene por sí mismo, y se sostiene porque tiene la *curvatura* que debe tener un verso. El verso debe arrancar y terminar en el sitio justo. Esa curvatura del arco iris que debe tener el verso». En GAYA 2007, pp. 65 y 233 (las cursivas son de Gaya).

³⁶³ *Op. cit.*, p. 615.

³⁶⁴ *Ibid.*, pp. 708-709.

³⁶⁵ El poema de Luis Cernuda «Esperé a un dios en mis días» dedicado a Ramón Gaya, luego incluido en el libro *Donde habite el olvido*, se publicó en la revista *Héroe (Poesía)*, n.º 3, Madrid, Impresores Concha Méndez y Manuel Altola-guirre, 1932, p. 41. Y el otro poema de Cernuda «Retrato de poeta (Fray H.F. Paravicino, por El Greco)» fue publicado inicialmente sin dedicatoria en la revista *Orígenes*, n.º 33, La Habana, 1953, pp. 41-43, y posteriormente fue incluido en *Con las horas contadas* con la dedicatoria a Gaya. Ver L. Cernuda, *Poesía completa*, Barral Editores, 1974, pp. 420-423.

³⁶⁶ *Op. cit.*, p. 843.

³⁶⁷ GAYA 2007, p. 235.

³⁶⁸ Gaya escribe estas palabras: «A las 11 de la mañana, después de algunos trámites, consigo ver el dibujo de Tiziano. Nada más. Siempre que estoy ante una cosa así, me invade algo, diríase, encontrado o sobrepuesto: la más profunda alegría y la más alta tristeza». En *Op. cit.*, p. 451.

de 1966,³⁶⁹ y en el gouache *La Tiziana*, de 1987. Otro motivo tizianesco sobre el que ha insistido Gaya es *El entierro de Cristo* que está en el Louvre. Sobre esta obra tenemos el *Homenaje al Entierro de Cristo*, de 1991, *El Entierro*, de 1998, y una variación del mismo año titulada *De Tiziano, Entierro de Cristo*. Por otra parte, también puede considerarse un homenaje el pastel *La Pietà (último Tiziano)*, de 1978, aunque no sea un homenaje al uso, ya que en este caso Gaya capta el instante en el que un visitante está detenido contemplando la obra; sin embargo, entendemos que se puede considerar como tal por estar dedicado concretamente al último cuadro de Tiziano. Y es que es preciso señalar que hay muchos homenajes que, al no ceñirse a la organización de la lámina dispuesta en el estudio junto a otros objetos del pintor, son más bien variaciones, aunque llevan la palabra homenaje en su título. En cambio, hay homenajes que no contienen la palabra en su título, como el *Noli me tangere*, de 1997, donde aparece una lámina del cuadro de Tiziano junto a un recipiente de cristal con agua y flores. Además, de este mismo motivo hay tres variaciones de 1993, que no reflejan con total fidelidad la obra tizianesca, sino que parecen alusiones al entorno de la huerta murciana.

12. Los homenajes

Para distinguir los homenajes que Gaya titula como tales y los que cumplen un cometido similar sin que figure la palabra homenaje en el título del cuadro, resulta útil seguir el criterio de José Muñoz Millanes cuando diferencia entre las variaciones que son homenajes implícitos, y los homenajes explícitos.³⁷⁰ Otra peculiaridad es la que encontramos en el ya citado *Homenaje a un Tiziano de la primera época*, de 1974, que es al mismo tiempo un autorretrato. No se trata de un caso aislado, porque en al menos otras seis ocasiones Gaya pinta homenajes que son a la vez autorretratos.³⁷¹ Al hilo de esta variedad formal, Juan Manuel Bonet observa que los homenajes de Gaya son un sistema complejo y peculiar, como se puede comprobar por el título del cuadro de 1987 *Homenaje a Victoria, Tolstoi, Joselito y Juan Ramón* [fig. 48].³⁷² Un lienzo en el que vemos un conjunto de postales, láminas y la fotografía de Victoria de los Ángeles en una de sus célebres interpretaciones. Todas estas imágenes cubren como una constelación la pared del estudio junto a una mesa en la que vemos, delante de una bandeja ovalada, una copa y una jarra de cristal, un jarro de cerámica popular con unas rosas y una taza de porcelana. Se diría que todas estas figuras han sido reunidas por poseer un don excepcional, cada una de ellas en un campo diferente. Es más, Gaya no sólo hace homenajes colectivos, especialmente a sus pintores «faros», como veremos más adelante; también encontramos otros que de alguna

³⁶⁹ A propósito de esta obra, Nigel Dennis llama la atención sobre una peculiaridad que consiste en que la imagen de la misma mujer del retrato de Tiziano aparece fuera de la lámina, como si se tratara de una criatura real «hecha ya una misteriosa presencia carnal en el presente en que Gaya realiza el cuadro», y se pregunta: «¿Qué sentido cabe asignar a este curioso desdoblamiento?» En N. Dennis, «En torno a los homenajes de Ramón Gaya», *Turia, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 227.

³⁷⁰ J. Muñoz Millanes, *Los homenajes de Ramón Gaya*, Valencia, Pre-Textos, 2012, p. 74.

³⁷¹ Nos referimos a *Homenaje a Murcia* de 1946, *Homenaje a Masaccio*, de 1956, *Homenaje a un dibujo de Rembrandt y a una pintura china del siglo XIII y autorretrato en el piano* de 1978, *Homenaje a Nietzsche y autorretrato en el piano* de 1981 y al *Homenaje a Margarita van Eyck*, de 1996.

³⁷² J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 100.

manera reúnen a dos pintores en una suerte de fraternidad, como si en esta proximidad sus obras se hermanaran. Así, encontramos homenajes por parejas, como el de Tiziano y Rembrandt, el de Rubens y Cézanne, el de Van Gogh y Cézanne, o el de Murcia y Cézanne.³⁷³ Otras veces los homenajes no son a un pintor, sino a alguna obra concreta, ya se trate de pinturas o de esculturas, como hemos visto anteriormente en el caso del *Crepúsculo* de Miguel Ángel. Por otra parte, llama la atención el óleo *Homenaje a Santa Teresa*, de 1947, un bodegón de extrema sobriedad de tonos ocre y grises compuesto a base de elementos sencillos: un cubo de latón de los que se utilizan para sacar agua del pozo, un cuenco vacío, dos melocotones y una copa de cristal colocada boca abajo. Otros homenajes a figuras de la literatura, la poesía o la filosofía son los ya mencionados a Galdós, a Nietzsche o los de Juan Ramón Jiménez: *Homenaje a una postal de J.R.J.*, de 1984, *Para Juan Ramón*, de 1999, donde no falta el característico perejil, emblema del poeta y *La tarjeta de J.R.J.*, de 2001. Andrés Trapiello refiere la primera vez que vio este cuadro recién pintado por Gaya: «Este representa una copa con una ramita de perejil y detrás, apoyada, la reproducción de ese cuadro de Tintoretto del Prado,³⁷⁴ que tanto le gustaba al poeta, en el que se ve a una mujer tocándose el pecho desnudo, porque recordaba R.G. que un día J.R.J. le había contado que si le dejaran llevarse algún cuadro del museo, sería ese. Se ve que todos vivimos con esa clase de fantasías del «si me dejaran», «si pudiera», «si tuviera» que nos hacen esta vida mucho menos triste. A R.G. le parecía muy rara esa elección, pero se la respetaba, muerto de risa; decía, «con la de cuadros que hay allí, mira que ir a fijarse en ese...»».³⁷⁵ El motivo de los cuadros de 1984 y de 2001 es la postal que el poeta envió a Gaya en 1943 con la que le agradecía su reseña del libro *Espanoles de tres mundos*, publicado en 1942.³⁷⁶ La tarjeta es la reproducción de una de las versiones que hizo Van Gogh del *Jarrón con catorce girasoles*.³⁷⁷ En este cuadro resplandece el amarillo luminoso del fondo y así lo subraya el propio Juan Ramón al pie de la foto con la expresión: «¡Qué amarillos!», con lo que el poeta quería llamar la atención sobre su color favorito, símbolo de la luz del sol, de la alegría, la energía y la inteligencia. En el reverso el poeta le escribe a Gaya: «Ninguna crítica sobre mi librito 'Espanoles' más exacta que la suya. Así se debe obrar; pro y contra. Sí, ahora veo España desde fuera y lejos. Por desgracia, se me está objetivando y hasta me parece extraña, como una China, por ej. Trabajo mucho, ¿y usted? Su J.R.».³⁷⁸ Se refiere a la reseña titulada «Espanoles de tres mundos (de Juan Ramón Jiménez)» publicada en *Letras de México* en 1942,³⁷⁹ en la que Gaya recomienda, en un clima de hostilidad casi generalizada de los poetas del 27 contra la figura del

³⁷³ Nos referimos los óleos *Homenaje a Tiziano y a Rembrandt*, de 1990, *Homenaje a Rubens y Cézanne*, de 1990; *Homenaje a Cézanne y Van Gogh* de 1983 y *Homenaje a Cézanne y Murcia*, de 1987.

³⁷⁴ Se trata de *Dama ensañando el pecho* atribuido a Tintoretto. Algunos autores sostienen que es el retrato de la famosa cortesana veneciana Verónica Franco. Véase la referencia online del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-dama-que-descubre-el-seno/>

³⁷⁵ A. Trapiello, *El Jardín de la pólvora*, Pre-Textos, 2005, p. 547.

³⁷⁶ J. R. Jiménez, *Espanoles de tres mundos*, Editorial Losada, S.A., 1942.

³⁷⁷ Se trata del óleo de 93x73 cm., pintado en Arles en agosto de 1988 que pertenece a la National Gallery de Londres.

³⁷⁸ Hemos tenido acceso a una copia del ejemplar original que está en el archivo de Ramón Gaya gracias a la gentileza de Isabel Verdejo.

³⁷⁹ Ramón Gaya, «Espanoles de tres mundos (de Juan Ramón Jiménez)», *Letras de México* n.º 24, del 15 de diciembre de 1942, p. 4.

de Moguer, la lectura de este libro porque, como señala en su escrito, el poeta ha alcanzado el logro de empujar el idioma «a su plenitud, a su luz máxima, a su más grande medida».³⁸⁰ Celebra así nuestro autor la madurez de la escritura de Juan Ramón, al que equipara con Velázquez por participar ambos de esa sabiduría andaluza que suscita la auténtica emoción sabia.³⁸¹

Gaya tributa igualmente homenajes a músicos como Mozart, Stravinski o Victoria de los Ángeles, citados anteriormente; a figuras del toreo o del baile flamenco como el *Homenaje a Joselito y Belmonte*, de 1985, y el *Homenaje a Pastora Imperio*, de 1989; a amigos como el pintor Cristóbal Hall, al que le dedica el poema «Vuelto hacia sí», escrito en México en 1948.³⁸² Además de los retratos ya mencionados le recuerda con dos homenajes en 1991 y en 1992. A Cernuda le dedica, además del retrato, el dibujo y la acuarela de los que ya hemos tratado aquí, tres homenajes de los cuales uno de ellos, el gouache *Homenaje a Luis Cernuda*, de 1988, como se ha señalado antes, es una evocación de su amigo poeta con el motivo de la escultura del *Apolo del Tevere* y junto a la lámina un vaso con perejil, entre otros objetos de loza y de cristal. De ese mismo año y título es el homenaje con el motivo de una imagen del cuadro de Murillo *Niños comiendo uvas y melón* con una copa de cristal vacía, un jarro también de cristal con flores, una taza de porcelana y la presencia totémica del metrónomo. La tercera evocación que hace Gaya de su amigo poeta es el *Homenaje a Murillo y Cernuda*, de 1996, con la misma lámina del pintor sevillano apoyada en la pared del estudio, junto a una estantería en la que hay dos jarros con flores y una taza de porcelana, objeto que es una constante en estos tres homenajes.

Otro motivo de celebración gayesca son los lugares como el extraordinario *Omaggio a Firenze*, de 1989, el óleo *Homenaje a Granada*, de 1971, el *Homenaje a la Provenza*, de 2000, el óleo *Homenaje a Venecia*, de 1976, y sobre todo, los ya mencionados de Murcia. Pero como en este estudio no es posible abarcar la totalidad de la obra de Gaya, únicamente añadiremos que el pintor también hace homenajes a postales, brocados incluso, y también al olvido.³⁸³ Por tanto, según hemos podido comprobar, los motivos de los homenajes son muy variados. Hay además homenajes de Gaya a sus propios cuadros, como si quisiera evocarlos, o mejor, como si quisiera provocar una suerte de acción a distancia con la que reclamar su presencia, quizá porque ya no los tenía cerca de él, acaso por haberse visto forzado a desprenderse de ellos, o tal vez porque se habían perdido en algún momento de su azarosa biografía. Nigel Dennis observa que aquí el sentido del homenaje adquiere nuevas resonancias expresivas difíciles de descifrar, y se pregunta si sería legítimo pensar que son «auto-homenajes». Sucede con el *Homenaje a una acuarela de 1927*, de 1987 [fig. 49], en el que la lámina homenajeada es el retrato de la madre del pintor realizado un año antes de su muerte. «¿Se trata de un simple recuerdo emocionado de la persona retratada, surgido espontáneamente sesenta años después –se pregunta Dennis– o hay también aquí algún comentario implícito sobre los valores de la acuarela misma?».³⁸⁴ Lo cierto es que hay

³⁸⁰ GAYA 2010, p. 274.

³⁸¹ *Ibid.*, pp. 273-274.

³⁸² *Ibid.*, pp. 625-626.

³⁸³ *Homenaje a una postal* de 1975, *Homenaje, El brocado* de 1980 y *Homenaje a un olvido* de 1992.

³⁸⁴ N. Dennis, «En torno a los homenajes de Ramón Gaya», *Turia, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 227.

otros homenajes que incluyen cuadros del propio Gaya.³⁸⁵ Quién sabe si con este gesto Gaya estaba llevando a cabo un íntimo ritual con el que conjurar su propia obra.

Por lo tanto, los homenajes tienen varias modalidades que, además de complejas, son también sugerentes y sutiles. Según Alfonso E. Pérez Sánchez son «los recuerdos amados, las tarjetas postales, las páginas de libros, las fotografías viejas que se asomaban a sus lienzos de homenajes a cuantos le han nutrido, se han convertido en alusiones que casi alcanzan la inmaterialidad del pensamiento, del recuerdo vivido, hecho sustancia propia, incorporando a lo más íntimo de la existencia».³⁸⁶ Vamos pues a examinar más detenidamente el ciclo de los homenajes, este tipo de bodegones tan característico de la obra pictórica de Gaya de los que venimos teniendo noticias a lo largo de este capítulo. ¿En qué consisten exactamente estos homenajes? Juan Manuel Bonet, señala con acierto que el origen de los homenajes proviene de la necesidad que tenía Gaya en México de componer en su entorno una suerte de biblioteca portátil a base de postales, láminas y libros con los que alimentar su apetito de la pintura que no podía ver allí, pero al mismo tiempo advierte que estas láminas con reproducciones no jugaban un papel parecido al de Museo imaginario que proponía Malraux,³⁸⁷ porque en el caso de Gaya más bien respondían al deseo de tener cerca en su vida cotidiana las imágenes que suplieran la ausencia de los cuadros de un puñado de pintores que eran como sus «faros». Y a estos pintores cuyas obras no podía contemplar allí, Gaya los consideraba sus amigos:³⁸⁸

«Muchas veces tenía sobre una mesa o sobre una cómoda lo que Concha de Albornoz llamaba «tus altarcitos»: una de esas reproducciones puesta en pie contra la pared, unas veces en negro, otras en color, y alrededor de esa reproducción había una copa, a veces con flores, unos libros, un paño –de terciopelo, por ejemplo, que me evocaba la pintura de Tiziano. [...] Tenía una buena reproducción en color del cuadro sobre la mesa, estaba apoyada en la pared y, alrededor, algunos objetos de vidrio que siempre me han gustado mucho –me interesan mucho, significan mucho–. Bueno, pues pinté ese homenaje a Tiziano, y allí empieza».³⁸⁹

Se diría que estos cuadros, tal como los describe aquí el pintor murciano, como si fueran altares, nos remiten a un objeto de culto que apela al sentimiento de devoción y de ofrenda. Ya

³⁸⁵ De estos homenajes cuyo propósito únicamente conoce Gaya, podemos citar los siguientes: el óleo *Homenaje a un atardecer en Acapulco*, de 1945; el óleo *Homenaje*, de 1975 en el que reconocemos entre una de las láminas apoyadas sobre la mesa y en la pared la acuarela de Gaya *Calle de Murcia desde el Malecón*, de 1961; el ya citado gouache *Homenaje a una acuarela del 27* en el que identificamos una reproducción de la acuarela *Mujer sentada* de 1927; El *Homenaje a una interpretación de una estampa*, de 1987 cuyo motivo central es una postal de la xilografía *Lluvia repentina sobre el puente Ohashi en Atake* de Hiroshige o de la variación que hizo de ella Van Gogh o que también puede ser una reproducción de la interpretación del propio Gaya titulada *La tormenta de Hiroshige*, de 1954 y, finalmente, en 1996 nuestro autor pinta un óleo titulado *Magdalena, Homenaje*, cuyo motivo es un cuadro pintado por Gaya, perteneciente al ciclo de las «Magdalenas».

³⁸⁶ A. E. Pérez Sánchez, *Ramón Gaya, la pintura como sacrificio*, Museo Ramón Gaya, 2002, p. 33.

³⁸⁷ Como es sabido, a finales de los años cuarenta del siglo pasado, André Malraux lanza la idea del Museo imaginario proponiendo que, con el hilo conductor del afecto y a la manera de álbum de fotos portátil, cada persona confeccione a su medida su propio museo mezclando épocas y estéticas muy diferentes, lo que permite recuperar artistas y obras olvidadas por la historia del arte y apostar por nuevos talentos. Véase André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, París, Albert Skira Editeur, 1947.

³⁸⁸ J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, pp. 21-22 y 82.

³⁸⁹ GAYA 2007, p. 235.

se ha dicho anteriormente que Gaya siempre fue creyente. Se nos podría decir, entonces, que los homenajes gayescos son una recurrencia en forma de ritual. Ahora bien, desde el punto de vista de Javier Barón los homenajes de Gaya son «sencillos altares laicos en los que comparecen las pinturas que interesaron al artista a través de su recreación en pequeños paneles pintados, apoyados en la pared sobre una mesa, junto con elementos de la naturaleza: frutas, flores y jarras, cuencos o vasos de agua. Nada hay en ellos de la retórica compositiva de una larga tradición de naturalezas muertas».³⁹⁰ Por otra parte, si analizamos los homenajes únicamente desde un enfoque religioso, podríamos pasar por alto que, como ya sabemos, su origen data de los años de Misiones Pedagógicas y tiene por tanto raigambre krausointuicionista, tal como lo ha sugerido Nigel Dennis cuando señala que la emoción con la que pinta Gaya los homenajes es la misma con la que pinta las copias para el Museo del Pueblo.³⁹¹ Y es que fue crucial en su formación esta experiencia que le permitió volcar todo su entusiasmo ante la contemplación de las grandes obras del Prado, no como un mero copista, sino en tanto que pintor que siente la fuerza de la pintura y que tiene apetito de ella.³⁹² En el Museo del Pueblo, Gaya empezó a hacer pintura de otra pintura o, lo que podríamos denominar, si se nos permite la expresión, pintura de segundo grado, uno de los rasgos que caracteriza a los homenajes como manifestación de la acción de la pintura sobre la pintura, donde nuestro autor se muestra en su doble faceta de contemplador y de creador al mismo tiempo.³⁹³ Ahora bien, las declaraciones de Gaya confirman el origen de los homenajes referido por Bonet en las difíciles circunstancias de su exilio en México, donde llegó destrozado, sin apenas recursos y asediado por la soledad.³⁹⁴ Allí intentó compensar su pérdida refugiándose en la contemplación de la pintura que a él le atraía y le ayudaba a reconstruir la memoria de lo perdido, tratando de establecer lazos entre su tierra de origen y la tierra nueva que le acogía. Así, estas obras eran para él como un fármaco que hacía habitable su destierro, como la tabla de salvación que le sostenía a flote. Quizá Gaya sentía la necesidad de denunciar el olvido de unas obras con las que era preciso contar, al mismo tiempo que expresaba su gratitud hacia ellas en un gesto que podríamos llamar nietzscheano,³⁹⁵ o como un juramento de fidelidad

³⁹⁰ J. Barón, «Velázquez, razón y cifra de la pintura de Ramón Gaya», *Turia, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 189.

³⁹¹ N. Dennis, *Ramón Gaya: El taller de la soledad*, Museo Ramón Gaya, 2010, p. 162.

³⁹² R. Gaya, «Mi experiencia en las Misiones Pedagógicas. Con el Museo del Prado de viaje por España» en VV.AA., catálogo de la exposición *Las Misiones Pedagógicas (1931-1936)*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006, pp. 372-377.

³⁹³ En otras ocasiones se ha hecho referencia a la pintura de Gaya como «pintura de pintura» o «meta-pintura». Véase M. Moreno, *El arte como destino*, Editorial Comares, 2010, p. 142.

³⁹⁴ Ramón Gaya escribe en «Final de destierro» lo siguiente: «Por muy determinadas circunstancias, desde 1936 no había podido contemplar directamente, en su ser real y verdadero, un solo cuadro de Tiziano, de Rembrandt, de Velázquez, de Murillo o de Rubens, sino viles reproducciones suyas estampadas, «imaginarias», algunas incluso bastante... buenas —mil veces más engañosas que las decididamente detestables—, y ahora, por fin, parecía que terminaba de una vez esa forzada abstinencia que durante muchos años vino a constituir mi verdadero exilio». En GAYA 2010 p. 894.

³⁹⁵ En el aforismo «Aprender a rendir homenaje» Nietzsche dice: «Sólo muy tarde llegará el momento en que penetre cierta especie de espíritu y de genialidad también para la gratitud. Entonces, como de ordinario, habrá también uno que reciba al máximo el agradecimiento, no sólo por el bien que él ha hecho, sino mucho más por cuanto se ha acumulado gradualmente como un tesoro de lo supremo y de lo mejor, desde sus antepasados». En F. Nietzsche, *El gay saber o gaya ciencia*, Espasa Calpe, 2000, p. 160.

al margen de la Historia del Arte. Se podría decir que el gesto admirativo de Gaya constituye una aproximación a la pintura como artista que no comulga con los postulados de la historia del arte y remite a la expresión nietzscheana del «arte comprendido desde el artista,»³⁹⁶ porque la operación de los homenajes supone un movimiento a partir de un reconocimiento en tanto que cita que provoca el cuadro, como si los cuadros homenajeados fueran focos activos que irradian fuerza creadora. Con ellos Gaya configura constelaciones de pintura como una verdadera corriente afectiva entre «amigos» por medio de la cita de alguno de ellos reproducido en un libro, en una fotografía, en una estampa o en una postal que, apoyada sobre una mesa o una alacena, comparte tiempo y espacio con algunos cacharros escogidos que el propio Gaya está usando. El lugar que acoge a todos estos elementos es un rincón del estudio en el que está pintando él. Aunque, como señala Andrés Trapiello, el estudio de nuestro autor no es tal, ya que en realidad, debido a su vida errante, de aquí para allá, sin casa propia, de paso en pensiones, hoteles y estancias prestadas, le resultaba inconcebible la idea de tener un estudio separado de la casa, como sucede, en cambio, con la mayoría de los pintores profesionales. Ciertamente, los estudios de Gaya eran sencillamente las habitaciones donde vivió, el lugar de la intimidad y de la vida cotidiana, por lo general de una grandísima modestia, sencillas y despojadas como un pequeño nido.³⁹⁷ Según Trapiello, en las casas de Gaya se reconoce la «misma sobriedad que la Institución Libre de Enseñanza había llevado a todos los órdenes de la vida, incluidas las casas de los institucionistas, de una sencillez ascética y un despojamiento monacal próximos al gusto popular más que a la estética burguesa».³⁹⁸ Y en medio de esta austeridad casi espartana el pintor crea la atmósfera propicia para recibir la visita del amigo, porque «se diría que tales pintores, que tales obras –dice Trapiello– se han convertido en huéspedes suyos, acomodados por él entre las pocas y escogidas cosas de su vivir íntimo».³⁹⁹ Según Pedro Alberto Cruz, los «homenajes» gayescos son como citas de algo excepcional que se manifiesta a través de los pintores del sentimiento. En ellas nuestro autor persigue «un resultado diametralmente opuesto al de la destrucción del aura operada a partir del periodo moderno, ya que lo que, en verdad, le interesa de estos cuadros «nombrados» no es tanto su reproducción exacta y documental cuanto lo que de auténtico, irreplicable y casi milagroso existe en ellos».⁴⁰⁰

En cuanto al estilo, aunque al pintor de Murcia le gustaba poco hablar de un *estilo*⁴⁰¹ en lo que concierne a su pintura, Juan Manuel Bonet ha observado que en los homenajes gayescos se hace explícito el estilo «elíptico» que caracteriza su madurez, «mediante el cual por lo

³⁹⁶ M. Heidegger, *Nietzsche I*, Ediciones Destino, 2000, p. 81.

³⁹⁷ A. Trapiello, «Con el permiso de Gaya (la casa de la pintura)», *Pintar la orilla de un abismo con tu mano. Estudios sobre Ramón Gaya*, Fundación Cajamurcia, 2010, pp. 179-181.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 184.

Asimismo este autor describe la de Gaya como la casa de un anacoreta, «de una grandísima modestia, sin sofás ni sillones, sólo con tres o cuatro sillas de enea y un banco de madera, de estilo popular, y dos o tres mesas, también sencillas, con espíritu muy institucionista y parco». Véase A. Trapiello, *Troppo vero*, Pre-Textos, 2009, pp. 414-415.

³⁹⁹ *Op. cit.*, p. 186.

⁴⁰⁰ P. A. Cruz, *Ramón Gaya y el sentimiento de la pintura*, Museo Ramón Gaya, 2000, pp. 25-26.

⁴⁰¹ En una de sus anotaciones de diario inéditas del 29, de diciembre de 1952 en París, Gaya escribe que su búsqueda se orienta hacia la desnudez y la autenticidad. Estas serían para él su estilo. Véase GAYA, 2010, p. 527.

general habla de su propio interior (abanicos, flores, fruta, telas, quinqués, y su característico vaso de agua), y de los maestros de antaño, presentes como siempre a través del sistema de láminas, presentado por él ya en su adolescencia murciana (*Bodegón de la manzana*, 1926)». ⁴⁰² Así pues, según la caracterización del estilo «elíptico» que propone Bonet se podría decir que la finalidad de los homenajes es doble: por un lado, la del homenaje propiamente dicho a una obra o a un pintor determinado, y, por otro, la alusión a un mensaje cifrado que manifiesta el estado anímico del propio Gaya a través de los objetos que acompañan al cuadro homenajeado, como si estos constituyeran un lenguaje cuyo secreto posee únicamente nuestro autor.

José Muñoz Millanes, en su excelente ensayo sobre los homenajes de Ramón Gaya, ⁴⁰³ siguiendo la idea de Trapiello, advierte que estos cuadros, en tanto que citas, tienen una significación ambivalente, a saber: en el sentido de mención, alusión o invocación, por una parte, y por otra, citas en el sentido de invitación, convocatoria o reunión. De este modo, observa Muñoz Millanes, en el intervalo que precede al pintar, el estudio se transforma en el rincón idóneo para recibir al homenajeado, al huésped. Porque Gaya «adapta el estudio para acoger al pintor admirado, dispone una atmósfera acorde y propicia alrededor de la cita» ⁴⁰⁴ para que los pintores invitados expongan allí en las mejores condiciones. En este gesto de nuestro autor de componer una atmósfera propicia, Muñoz Millanes encuentra una afinidad con Cernuda. ⁴⁰⁵ Sin embargo, Andrés Trapiello destaca que Gaya nunca enseñaba los cuadros sin antes desbaratar el tema que le había servido de modelo, «lo que se trata de mostrar con un cuadro nunca es un campeonato, el parecido, como si dijéramos, sino algo que sólo se parece a sí mismo, como la manzana del cuadro sólo se parece a sí misma». ⁴⁰⁶

Otra observación muy pertinente de Muñoz Millanes nos ayuda a percatarnos de que el estudio es el borde alternativo a la rigidez del marco, el espacio de la producción que abre la obra de arte a la realidad de la que procede, ⁴⁰⁷ porque es necesario destacar que Gaya trata de evitar el borde cerrado, el encuadre. Así, los homenajes de Gaya, sigue diciendo Muñoz Millanes, «no aparecen encerrados en un cuadrado o en un rectángulo, sino acogidos en un espacio simplemente acotado, en una concavidad propia de la aparición o el despliegue de la pintura». ⁴⁰⁸ El ángulo o rincón, aunque no aparece físicamente delimitado, remite, según este autor, a la definición de Bachelard como repliegue del interior, ⁴⁰⁹ y a partir de ahí, estamos ante la doble operación que caracteriza los homenajes en la que, por una parte, la visita no se hace presente con la obra original, sino que se trata de una copia que ha sido modificada o seleccionada en un detalle, como cita, y, por otra, que Gaya la recibe con una composición o pequeña colección de objetos heterogéneos agrupados a su alrededor. Por tanto, como observa Muñoz Millanes, los homenajes de Gaya consisten en una reordenación o combinación de «objetos

⁴⁰² J. M. Bonet, «Ramón Gaya visita a Pablo Picasso», en VV.AA. Catálogo de la exposición *Ramón Gaya. Picasso y la pintura*, Fundación Picasso, 2012, p. 16.

⁴⁰³ J. M. Millanes, *Los homenajes de Ramón Gaya*, Pre-Textos, 2012.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁰⁶ A. Trapiello, *La manía*, Pre-Textos, 2007, p. 523.

⁴⁰⁷ Muñoz Millanes, *op. cit.*, p. 19

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 21

⁴⁰⁹ G. Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 174.

encontrados» que, sin embargo, no están nunca compuestos de antemano, sino que se componen un poco solos.⁴¹⁰ De aquí que uno de los rasgos de los homenajes que señala este autor es una ambivalencia que radica en que la disposición de los enseres es improvisada, ya que sus componentes vienen dados por la temporada o la ocasión, pero también implican un arte del aprovechamiento, de saber seleccionar y combinar lo que se tiene a mano.⁴¹¹ Es decir que, por una parte, el orden y la selección de los objetos es aleatoria, y, por otra, hay una intervención o decisión del propio Gaya cuando estima que la atmósfera creada es la propicia para motivar el cuadro.

Otro rasgo frecuente de los homenajes gayescos, según observa Muñoz Millanes es que la imagen desborda el cuadro, porque a menudo el contorno de éste corta las figuras de los marcos o de los muebles del estudio, abriéndolas hacia fuera.⁴¹² Aquí es necesario destacar la distinción que hace este autor entre megalografía y rhopografía, ya que mientras uno de los rasgos característicos de la pintura narrativa consiste en que el cuadro forma parte de un desarrollo implícito como corte en una continuidad y, por lo tanto, su sentido se apoya en lo que supuestamente lo precede y lo sigue en la secuencia, en el caso de los homenajes de Gaya, según Muñoz Millanes, el tiempo es discontinuo, es una interrupción del acto de pintar. Y en esta suspensión, añade este autor, los objetos que acompañan a la lámina homenajeada son aparentemente insignificantes: son «rhopos» (u objetos triviales, en griego), que carecen de identidad: «Los elementos de los homenajes no aparecen integrados en una relación estable, sino desplazados a una constelación momentánea, cuya tensión los altera revelando otro sentido mucho menos perceptible».⁴¹³

Una característica notable de los homenajes de Gaya que advierte Muñoz Millanes es su inestabilidad, pues tanto el huésped como los objetos que le rodean están de paso, de tal modo que su lugar definitivo no es el rincón del estudio, sino que están colocados sobre superficies improvisadas. Se da, entonces, como apunta este autor, una conjunción provisional de volúmenes que remite a las composiciones cubistas de los comienzos de su carrera. Además, en estos objetos, el autor observa una disociación entre la cercanía física de sus elementos y la distancia de sus connotaciones o resonancias, entre el valor que las cosas adquieren en contacto con el grupo, y el valor que evocan en razón de su procedencia. Ahora bien, Muñoz Millanes llama la atención sobre un cierto criterio fetichista en la ilusión de establecer a través de estos objetos una comunicación entre la función y el contexto desde los que han sido desplazados para recibir al huésped, de tal modo que las cosas vienen a ser para Gaya fuente de sentido.⁴¹⁴ Y como sigue diciendo Muñoz Millanes, con esta operación el pintor realza las cualidades secundarias o no substanciales de estos objetos como la textura, el brillo, la densidad, la transparencia, la lisura o rugosidad. Un gesto que constituye una salvación de la artesanía como reacción a la producción industrial pues, según nos recuerda el autor, esta recuperación de la artesanía popular, una de las tareas de la Institución Libre de Enseñanza y a la que se dedicó profesionalmente

⁴¹⁰ *Op. cit.*, p. 23.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 24.

⁴¹² *Ibid.*, p. 22.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 10.

⁴¹⁴ *Ibid.*, pp. 25-27

Zenobia Camprubí, fue iniciada por el movimiento Arts and Crafts e influyó en los arquitectos Adolf Loos o Frank Lloyd Wright, amantes de la elegancia anónima y de la funcionalidad de los objetos tradicionales que no habían sido producidos industrialmente, en cadena, como la mayoría de las mercancías.⁴¹⁵ Ahora bien, aunque Gaya reconoce que cuando pinta un homenaje este se tiñe del homenajeado,⁴¹⁶ Muñoz Millanes señala que su fidelidad no es redundante, al comprender la fuerza de las imágenes admiradas, lo que implica su fecunda inestabilidad, o «el margen de indeterminación que, abriéndolas, las potencia: las renueva, las vuelve fluidas, casi imperceptiblemente animadas, temblorosas».⁴¹⁷

Después de este análisis de los homenajes como el género singular más característico de la obra de Gaya y en el que hemos seguido a varios autores con el fin de extraer nuestras propias conclusiones, antes de seguir examinando el conjunto del ciclo de los homenajes, es preciso advertir que, al no existir un catálogo completo de la obra pictórica de Gaya, este estudio tiene algo de provisional. Sin embargo, en él se ha tratado de recopilar la mayor cantidad de datos posible en torno a su pintura a partir de los catálogos disponibles de las exposiciones realizadas de sus cuadros, así como del archivo particular de Isabel Verdejo, que lo ha puesto generosamente a nuestra disposición. De este modo hemos recabado una documentación considerable y lo suficientemente amplia como para ofrecer una nómina de pintores homenajeados lo más amplia posible.

Aparte de los homenajes a los pintores chinos y japoneses, de los que ya hemos tratado aquí, Gaya ha realizado homenajes o variaciones de Bellini, Carpaccio, Constable, Corot, Degas, Ensor, Fabritius, Fattori, Giorgione, Giotto, Jonkind, Lautrec, Masaccio, Poussin, Seurat, Vermeer, Monticelli y los *macchiaioli*. También a pintores españoles como Fortuny, Goya, Nonell, Sánchez Picazo, Solana y Sobejano, así como a otros pintores con los que trabajó amistad como Juan Bonafé, Francisco Bores, Joaquín y Pedro Serna.

Ahora bien, se podría decir que la mayoría de los homenajes de Gaya están dedicados a los pintores que, siguiendo a Bonet, podríamos llamar sus «faros»: Tiziano, Rembrandt y Velázquez, aunque hay otros maestros a los que también considera grandes: Van Eyck, Rubens, Turner, Murillo, Rosales, Van Gogh, Picasso y Cézanne. En este sentido es significativo añadir que Gaya hace explícita su constelación de «faros» pintando un tipo de homenajes más generales que podemos llamar «colectivos». Es el caso del óleo *Homenaje a los grandes pintores*, de 1950, en el que las láminas homenajeadas corresponden a cuadros de Velázquez, Tiziano, Rembrandt, Rubens, Van

⁴¹⁵ A propósito de la distinción entre los objetos producidos artesanalmente y los productos industriales el autor observa lo siguiente: «El carácter portátil de las cosas ayudó a que su valor de uso se estetizara, como reacción a la Revolución Industrial y al capitalismo. A este respecto se suele citar la carta (del 13 de noviembre de 1925) donde Rilke (1937, 374-374) se queja de la desaparición de las cosas «animadas, vividas, que nos tienen en cuenta» a favor de las cosas «vacías, indiferentes». Al ser desplazadas las cosas a los interiores, su valor de uso se idealiza y se propone como sustituto a otra dimensión suya igualmente imaginaria: el valor de cambio. En aquel momento los poetas y artistas se afanaban en salvar las cosas no sólo de su condición de mercancías, sino también de ser producidas industrialmente, en serie». Véase *ibid.*, pp. 33-37.

⁴¹⁶ En una entrevista Gaya dice: «Cuando hago un homenaje, lo hago siempre desde mí, no desde la imitación de la pintura del homenajeado, pero sí que es verdad que incluso a pesar mío (yo dejo hablar al cuadro, que me parece una de las condiciones del creador verdadero: no hacer el cuadro como uno quiere, sino estableciendo una especie de pacto de la obra que se está haciendo) se me tiñe levemente del homenajeado». En GAYA 2007, p. 43.

⁴¹⁷ *Op. cit.*, p. 62.

Eyck y Sesshu. De características similares son el *Homenaje a los grandes pintores*, de 1955 y el de 1956. De 1977 es el óleo *Homenaje a los pintores chinos*. En 1980, Gaya pinta el *Homenaje a los grandes retratistas* [fig. 50] con láminas de Velázquez, Tiziano, Rembrandt y del retratista japonés Takanobu. De 1985 es el *Homenaje a Baco y a los tres grandes pintores*; de 1986, el *Homenaje a los grandes retratistas* y el *Homenaje a los grandes pintores holandeses*, de 1987, así como el *Homenaje a la pintura moderna* de 1988, del que trataremos más adelante.

Como ya hemos sugerido, Rembrandt es para Gaya uno de los tres grandes junto con Tiziano y Velázquez. Al llegar a París desde México en 1952, una de las primeras cosas que hace nuestro autor es ir al Louvre a ver a sus «amigos», como llama a Rembrandt y Tiziano, porque tiene la convicción de que serán ellos los que le ayudarán a entrar en Europa.⁴¹⁸ Por lo tanto, el pintor de Leiden es para Gaya uno de los grandes elegidos por la Pintura. Sin embargo, a pesar de ser una de sus máximas manifestaciones para él, en «Holanda y sus tres pintores»,⁴¹⁹ dedicado a él, a Vermeer y a Van Gogh, Gaya se expresa con enorme libertad, sin dejarse llevar por una actitud en exceso reverente. Leemos allí que Rembrandt es para Gaya un pintor con un poder tan terrible, con unas dotes tan desmesuradas, que le hacen estar preso de sí mismo, pues sus facultades le hacen extremar la densidad de la pintura y lo precipitan «en el barrizal pastoso de lo plástico puro»,⁴²⁰ lo que le atrapa sin remedio en el fondo cenagoso de la pintura; en su opinión, tiene demasiada hambre, demasiado deseo, que lo extravía en el espesor de sus facultades. Y es que sus impresiones ante la pintura de Rembrandt se pueden resumir en esta cita: «Rembrandt no puede pintar una gasa, un encaje, porque necesita *el cuerpo* de un brocado»,⁴²¹ precisamente debido a esa espesura y esa densidad que le ha atrapado. Sin embargo, paradójicamente, a pesar de considerarlo como uno de los tres pintores más grandes, Gaya cree que su obra más viva y más alta son los dibujos. Porque cuando dibuja, asegura nuestro autor, en realidad lo que hace es pintar, debido justamente a que sus enormes facultades tienen que ceñirse al papel y a la tinta. Este ascetismo impuesto por la limitación de los materiales, añade, es lo que le hace entrar en la cordura de la transparencia.⁴²² Pero lo que nos interesa destacar es que, por encima de todo, Gaya reconoce que el holandés es una piedra descomunal de la pintura.⁴²³ En 1956 nuestro autor hace un viaje para ver una gran exposición del pintor holandés en Rotterdam, pero lo que más le impresiona son los doscientos cincuenta y seis dibujos contemplados en el museo de Ámsterdam.⁴²⁴ Ahora bien, Gaya ya conocía los dibujos de Rembrandt por los libros que había comprado en México. De 1948 es su gouache *II Homenaje a Rembrandt* [fig. 51], de gran sobriedad en tonos grises y ocre, en el que vemos sobre una superficie y, apoyado en la pared, un libro abierto que muestra la lámina de uno de los dibujos rembrandtianos, con una copa de cristal vacía. Posteriormente, entre 1977 y 2001, Gaya pinta otros siete homenajes a los

⁴¹⁸ GAYA 2010, p. 397.

⁴¹⁹ *Ibid.*, pp. 88-89.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 576.

⁴²² *Ibid.*, p. 89.

Nuestro autor llama a los dibujos de Rembrandt «garabatos *medio chinos*» en *ibid.*, p. 191 (las cursivas son de Gaya).

⁴²³ *Ibid.*, p. 837.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 452.

dibujos de Rembrandt. El total de los homenajes dedicados a Rembrandt son, al menos, diecisiete, sin contar las variaciones y el pastel de 1953 *Fragmento de Rembrandt. La Betsabé*,⁴²⁵ realizado sobre uno de los cuadros o «trozos de pintura» que Gaya prefiere.⁴²⁶ Precisamente, en París el 5 de enero de ese año en las «Anotaciones de un diario inéditas», nuestro autor registra lo siguiente: «Dibujo en el Louvre la Betsabé de Rembrandt».⁴²⁷ Observamos aquí ese tejido peculiar entre la pintura y la escritura que nos permite seguir la obra de Gaya desde esas dos vertientes o lenguajes complementarios. Otros cuadros de este pintor que han sido homenajeados son, entre otros: el *Autorretrato con caballete* en el óleo *Homenaje a Rembrandt* de 1968 y en el *Homenaje a Tiziano y a Rembrandt*, de 1990; la *Dánae* en el óleo *VI Homenaje a Rembrandt*, de 1975;⁴²⁸ el *Retrato de Titus* en el *Homenaje a Rembrandt*, de 1981 y en otro de 1990;⁴²⁹ la *Novia judía* en el homenaje así titulado, de 1987,⁴³⁰ y la *Mujer bañándose* en el homenaje a la bañista de Rembrandt de 1990⁴³¹ y de 1994.

13. Van Gogh y Cézanne

En cuanto a Van Gogh, el otro pintor holandés que más admira Gaya, tenemos constancia de que le ha dedicado, al menos, treinta y dos homenajes. En su recién mencionado «Holanda y sus tres pintores», y el 21 de febrero de 1957, anota en su diario: «*Homenaje a Van Gogh* (óleo sobre papel)».⁴³² Sobre el pintor holandés ha dicho Gaya que es el último gran artista que ha existido⁴³³ y uno de los más apasionados innovadores que deja manifestarse en él a la pintura. Ahora bien, en *El sentimiento de la pintura* Gaya lo ubica en el cauce de la *expresión* y no en el del silencio,⁴³⁴ porque considera que «es una fuerza incontenible, es un hombre expresivo, tiene que hablar, tiene que decir; percibe la naturaleza y la recibe, y tiene que dársela a los otros, a los demás».⁴³⁵ Añade que en su pintura el color alcanza un exasperado toque último, heroico, pues sufre tan dramáticamente el color que se quema en él. Sin embargo, Gaya estima que, aunque su color sea una desesperación,⁴³⁶ Van Gogh todo lo da exaltado, cantado.⁴³⁷ En «Holanda y sus tres pintores» Gaya advierte lo equívoco que puede ser contemplar la obra del holandés como si fuera una fisonomía, al considerar que para ver la pintura de Van Gogh es necesario renunciar al rostro que presenta, y sólo así se accede al centro más vivo suyo, oculto en la máscara expresiva. Esta está tejida con un lenguaje novedoso que quiere «revelar, decir a gritos todo aquello

⁴²⁵ Ramón Gaya, catálogo de la exposición *Rembrandt en la obra de Ramón Gaya*, Museo Ramón Gaya, 2015, s/n.

⁴²⁶ *Op. cit.*, pp. 128, 197, 398 y 400.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 530.

⁴²⁸ Ramón Gaya, catálogo de la exposición *Rembrandt en la obra de Ramón Gaya*, Museo Ramón Gaya, Murcia, 2015, s/n.

⁴²⁹ *Ibid.*, s/n.

⁴³⁰ *Ibid.*, s/n.

⁴³¹ *Ibid.*, s/n.

⁴³² *Ibid.*, p. 464.

⁴³³ *Ibid.*, p. 533.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁴³⁵ GAYA 2007, p. 104.

⁴³⁶ *Op. cit.*, pp. 100-101.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 426.

que, desnuda, en su desnudez directa, no entiende nadie, no escucha nadie. Van Gogh dispone de poco tiempo, tiene prisa, una prisa dramática, trágica, por decirnos unas cuantas cosas... sabidas, conocidas, no nuevas».⁴³⁸ Así, Van Gogh, añade Gaya, viene a llamarnos la atención sobre la singularidad y el valor de cada cosa, de cada paisaje, su carácter irrepetible.⁴³⁹ Y esta mirada única sobre las cosas, la naturaleza y su dignidad ontológica, la celebra Gaya en sus homenajes a los dibujos y a la pintura del holandés.⁴⁴⁰ De ellos podemos mencionar, entre otros, el óleo *VI Homenaje a Van Gogh*, de 1975, donde aparecen la lámina de uno de los paisajes provenzales, dos jarras y un tarro de cerámica popular, junto a una aceitera de cristal, dos vasos y una copa vacía, más tres tomates y dos manzanas. Gaya recrea otro paisaje en *La Provence de Van Gogh*, de 1990, así como el puente de l'Anglois en el óleo del *Homenaje a Van Gogh*, de 1978, y en el de 1998 [fig. 52].⁴⁴¹ También está *La Sirène*, de 1985 y *La Sirène y abanico*, de 1990, sobre este cuadro vangohtiano que le fascina.⁴⁴² Además es preciso mencionar el tren de Arles en *Le train bleu d'Arles*, de 1987; los autorretratos en el óleo *Homenaje a Vincent*, de 1988, *Homenaje a Van Gogh*, de 1994, y *Autorretrato de Vincent y vaso con jazmines*, de 1995, y el homenaje a *La Guinguette*, de 1990, al que Gaya consideraba una manifestación máxima del espíritu.⁴⁴³ Por último, no queríamos dejar de mencionar los homenajes conjuntos a Van Gogh y a Cézanne. Se trata de tres óleos: *Homenaje a Van Gogh y a Cézanne*, de 1983, el *Homenaje a un dibujo de Van Gogh y a una acuarela de Cézanne*, de 1986, y el *Homenaje a Van Gogh y Cézanne con Hiroshige al fondo*, de 1987, que parecen dar a entender que Gaya está estableciendo una corriente de afinidad entre ambos pintores. Veamos si es así.

En primer lugar, podemos decir que nuestro autor estima que ambos son los verdaderos innovadores «que vuelven los ojos y las orejas hacia ese fondo... animal, maternal y encuentran allí, en lo más lejano, casi escondido, desaparecido, lo que nos faltaba».⁴⁴⁴ Porque para Gaya ambos son capaces de ver o de escuchar un fondo oculto, matriz o condición de posibilidad para que aflore lo desconocido, lo ausente: aquello que falta. Además, según anota en su diario en París, el 17 de agosto de 1956, de toda la nómina de impresionistas, Van Gogh y Cézanne son sus preferidos,⁴⁴⁵ porque los considera los artistas más consistentes de la pintura moderna, aunque no tengan nada que ver entre sí como pintores.⁴⁴⁶ Pues, según observa Gaya, «Van Gogh viene a

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁴⁰ Ramón Gaya, catálogo de la muestra *Ramón Gaya y Van Gogh* del 10 de diciembre de 1990 y el 31 de enero de 1991, Murcia, Casa Paralela, Museo Ramón Gaya, 1990.

⁴⁴¹ De este cuadro de Van Gogh Gaya anota en su diario el 29 de junio en París lo siguiente: «Tiene algo mágico, inspirado, una fuerza oculta, desconocida, que nos vence. Ante el puente sentí una de mis emociones más vivas, casi una debilidad en que me gustaba, me alegraba ser, sentirme débil, pobre, porque así, siendo débil, pobre, podía *tener* aquello tan vivo, tan hermoso, tan sensible, no sólo *delante de mí*, sino *para mí*, casi en una *relación* secreta. En *op. cit.*, p. 518 (las cursivas son de Gaya).

⁴⁴² De él dice Gaya que es un cuadro milagroso y único. Véase *ibid.*, p. 470.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 197.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 207.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 454.

⁴⁴⁶ Gaya en su entrevista con Elena Aub, a propósito de su viaje a París dice: «Así es que, como le he dicho, lo que fue una sorpresa para mí tremenda fue encontrarme con la pintura de Van Gogh, que me pareció descomunal, y la de Cézanne, las dos figuras. Ellos son lo que me parece a mí de más consistente en la pintura moderna. Van Gogh y Cézanne no tienen nada que ver, como pintores, entre ellos». En GAYA 2007, p. 104. (Y también lo afirma de nuevo en la p. 347).

llamarnos la atención sobre tal almendro, o tal ciprés, o tal puente, o tal girasol, o tal silla, y a decirnos que no son cosas, sino seres, más aún, *personas* completas, almas en carne viva. Van Gogh es lo contrario de Cézanne; no viene, como viene Cézanne, a *pintar...* pintura, y a fundar una *escuela* de pintura, la *academia moderna* de la pintura, aprovechando para ello los elementos de la realidad, confundiéndolos, hundiéndolos en la igualatoria cazuela de la pintura, sino a señalar, a destacar, a diferenciar unos seres de otros, unas almas de otras». ⁴⁴⁷ Se podría decir entonces que para Gaya lo que distingue a ambos pintores es que a Van Gogh le interesa la individuación de cada una de las criaturas de la naturaleza y cada elemento de la realidad como tal, y en cambio a Cézanne lo que le interesa más bien es el dominio del oficio de pintor. Ahora bien, es preciso advertir que a propósito de la pintura moderna, en una entrevista de 1989, Gaya dice lo siguiente:

«Acabo de pintar un *Homenaje a la pintura moderna*. Es una naturaleza muerta en la que se ven cuatro reproducciones: una de Cézanne, una de Van Gogh y, un poco más lejos, una de Tiziano y una de Velázquez. Eso es lo que a mí me parece que es la pintura moderna». ⁴⁴⁸

Nuestro autor se refiere aquí a un cuadro de 1988, un óleo en el que, sobre una mesa sencilla de pino lavado, con un geranio en su maceta, un cuenco de cerámica, un vaso con jazmines, un plato con dos peras, una taza y un cuenco de porcelana, en efecto contemplamos una lámina del *Retrato de Armand Roulin* de Van Gogh. Y, en un banco, detrás de la mesa vemos una reproducción del *Bodegón con jarro y peras* de Cézanne. Apoyada en el suelo hay una tela pintada dejada allí sin enmarcar, de la que apenas se distinguen unas pinceladas ocre y amarillas, presumiblemente del propio Gaya. Y colgadas de la pared están las láminas de uno de los retratos de Tiziano y de *La dama del abanico* de Velázquez, láminas que han sido cortadas en el encuadre del óleo y no se ven al completo. Este es el modo que tiene Gaya de hacer constar su convicción de que la pintura moderna nació en Venecia, como constatamos por su afirmación: «En un fondo de Tiziano está todo el impresionismo». ⁴⁴⁹

Pues bien, el interés –o «la atracción», como suele decir él– que siente Gaya por la pintura de Cézanne es bastante singular. Y es que, en sus comienzos, años antes de su etapa mexicana, según sus propias declaraciones, el primero de todos los homenajes que él realizó, lo dedicó al pintor de Aix-en-Provence:

«En ese momento yo tenía una gran influencia de Cézanne, al que no había visto directamente sino solamente en reproducción. En la acuarela hay un libro de Cézanne, y el tema es una naturaleza muerta con unas manzanas y un azucarero. Y ahora, al verlo, me parece que es un homenaje, es como mi primer homenaje a un pintor, al pintor que entonces [me entusiasmaba más]. Sí, o que por lo menos me *interesaba* más. Es decir, que me parecía que era un pintor que me podía *dar* algo, y que eso había que continuarlo, que seguirlo». ⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ *Op. cit.*, p. 93 (las cursivas son de Gaya).

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 293.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁵⁰ GAYA 2007, p. 234 (las cursivas son de Gaya).

Gaya alude al gouache ya mencionado aquí, *Azucarero y peras*, de 1927 [fig. 15].⁴⁵¹ Y es que, como ha destacado Juan Manuel Bonet, Cézanne fue una referencia para los pintores murcianos de los años veinte y no dejó de serlo para nuestro autor, pues le homenajeó en varios cuadros y escritos con observaciones muy pertinentes sobre su pintura.⁴⁵² Según la interpretación de Bonet, Gaya ha pintado la vega murciana de Ricote en clave cezanniana. Una interpretación que alcanza toda su validez si tomamos en consideración el óleo titulado *Homenaje a Cézanne y a Murcia*, de 1987. Se trata de un panorama de la huerta con una casa en primer término, sobre un fondo de frutales y el verde fresco de las hortalizas al pie del monte. El paisaje es tan mediterráneo, que se diría el de los campos provenzales de Aix, con su montaña de fondo presidiendo la llanura, como si fuera la Sainte-Victoire murciana. Todo ello pintado con una pincelada fluida que casi no cubre la imprimación del lienzo y que consigue los colores del mediodía más luminosos y la calidez de un aire meridional, al mismo tiempo que el blanco de alrededor sugiere una apertura en los límites de la tela. Y es que la afinidad de Gaya con la mirada cezanniana se refleja en la suma de sus cuadros a propósito de la obra del pintor de Aix, que son más de veintisiete. De los cuales hay variaciones de *Los jugadores de cartas*, de 1993, y de *El chaleco rojo*, de 1992; más seis variaciones u homenajes a *Las bañistas*, pintados por Gaya entre 1989 y 1992 [fig. 53], que, como ya se ha dicho aquí, tienen que ver con las tentativas del cuadro de tema. Los homenajes son unos diecinueve, de los cuales destacamos el óleo *Homenaje a una acuarela de la Sainte-Victoire*, de 1986; el óleo *Homenaje a Cézanne y unos libros*, de 1989, donde apreciamos especialmente el juego gayesco de la acción de la pintura sobre la pintura que consiste en que la lámina de un bodegón del pintor homenajeado está precisamente incluida dentro de otro bodegón que es el de Gaya, como si se tratara de un singular espejismo de doble fondo en el que convergen dos realidades hermanadas por los objetos, las frutas y el paño sobre la superficie de una mesa; el óleo *Homenaje a Cézanne*, de 1989 [fig. 54], sobre uno de los paisajes cezannianos de la Provenza más cautivadores, al lado de unos libros, al que acompañan un vaso con jazmines, una taza de porcelana y otro vaso; el gouache *Jazmines* y el *Homenaje a Cézanne*, también de 1989, sobre un libro abierto por la lámina del cuadro *Garçon couché*; y el óleo *El Cézanne de L'Estaque*, de 1992, sobre una de las vistas cezannianas de la Costa Azul, que Gaya ejecuta con trazos casi orientales. Y todavía en 2002 nuestro autor pinta el gouache *Pequeño homenaje a Cézanne* en el que se aprecia la economía en la ejecución, en la simplicidad de un cuenco de cerámica sobre el que está apoyada una pequeña reproducción o una postal del retrato sentado, de perfil, del jardinero Vallier, uno de los últimos cuadros del pintor de Aix, del que se ha llegado a decir que representa las cualidades del ser contemplativo y el ideal de simplicidad, franqueza, calma y fuerza en reposo del propio Cézanne.⁴⁵³

Ahora bien, Bonet advierte con perspicacia que, a pesar de que Cézanne había sido uno de

⁴⁵¹ En realidad existe un óleo fechado un año antes con el título de *El libro rojo* que pensamos que se trata de un homenaje, al menos en cuanto al motivo y la disposición de los objetos como la lámina de *Los pastores de Arcadia* de Poussin, apoyado en la pared y colocada sobre una mesa en la que hay un grueso libro rojo con una naranja encima y un vaso de cristal sin agua. Junto a la lámina vemos la esfera de un reloj de pared. Llama la atención que la lámina homenajeada sea precisamente un cuadro de tema. Otro óleo de ese año es el *Bodegón de la manzana*, de 1926 en el que hay un libro o una revista, que podría ser *Cahiers d'Art*, abierta por la página de una ilustración cubista, y junto a esta una manzana abierta por la mitad, una cuchara y una taza.

⁴⁵² Juan Manuel Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, pp. 34-35.

⁴⁵³ M. Schapiro, *Paul Cézanne*, Julio Ollero Editor, 1991, p. 126.

sus guías en la juventud, Gaya expresa hacia la edad madura sentimientos ambivalentes, porque con su proyecto ha mantenido «una relación problemática, de amor difícil».⁴⁵⁴ Y no podemos estar más de acuerdo con el crítico cuando leemos las «Anotaciones para un posible homenaje a Cézanne»⁴⁵⁵ escritas por Gaya en París en 1978, a raíz de haber ido a ver, al menos tres veces,⁴⁵⁶ una gran exposición con más de cuatrocientas obras del pintor francés en el Grand Palais. En este escrito nuestro autor asegura que, a pesar de que el pintor de Aix es un artista serio —aunque impotente, porque está mal dotado para la pintura—, ha sido «empujado a ella con apasionada terquedad».⁴⁵⁷ Pues, sigue diciendo Gaya, al haber creído que la pintura es un problema y no una encarnación, Cézanne busca una estructura que le aleja de la naturaleza, y no desvela la realidad, sino que la paraliza «en un *esquema*, en una esquematización que todos tomaríamos entonces, disparatadamente, por una... esencialización,»⁴⁵⁸ lo que sería para Gaya algo tan grave como matar la pintura sustituyéndola por una reflexión sobre la propia pintura, como si el arte ya no sirviera para salvar lo real y a partir de ahora la verdad del arte la dijera únicamente su ciencia: la Estética. Y esta lógica es precisamente la que, en opinión de Gaya, desencadena lo que califica como el «error de lo moderno».⁴⁵⁹ Sin embargo, en el último párrafo de estas anotaciones añade:

«Pero la torpeza de Cézanne es, diríase, como... reflexiva; una torpeza que no parece, que no aparece como torpeza, sino, por el contrario, muy sabia, muy avisada, incluso llena de recursos, de habilidades».⁴⁶⁰

En el final de este párrafo reconocemos la admiración sin ambages de Gaya por la obra del francés, pues hasta aquí, en un primer nivel de lectura, hemos tenido la impresión de que, más que comentar la pintura de Cézanne, nuestro autor le hace responsable de la intelectualización de la pintura en general. Ahora bien, por otra parte, el 16 de enero de 1953, en París, Gaya había anotado en su diario a propósito del pintor de Aix: «Será de esa vigorosa humildad de colegial aplicado, solitario, atrasado, torpón, de donde brote, al final, y como conclusión final, su... *posible* grandeza».⁴⁶¹ Una humildad que reconoce y elogia cuando dice que «Cézanne cumpliendo los sesenta años escribía a un amigo: ‘Estoy empezando a aprender’».⁴⁶² Y es que a Gaya le incumbe la obra cezanniana ya desde sus impresiones del primer viaje a París en 1928, como muestra su carta a Juan Guerrero Ruiz, en la que declara que el pintor de Aix es intenso y serio.⁴⁶³ Sin embargo, se podría decir que hasta finales de la década de los setenta Gaya no empieza a sentir una empatía profunda por Cézanne, haciéndose cada vez más frecuentes sus homenajes dedicados a él. Coincide esta aproximación gayesca con la regularidad de sus temporadas en Aix-en-Provence, donde contempla los cua-

⁴⁵⁴ J. M. Bonet, *Una copa de Agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, pp. 54 y 99.

⁴⁵⁵ GAYA 2010, pp. 865-870.

⁴⁵⁶ Conocemos este pormenor gracias al testimonio de Isabel Verdejo.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 866.

⁴⁵⁸ *Ibid* (las cursivas son de Gaya).

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 870.

⁴⁶¹ *Ibid.*, pp. 426-427 (las cursivas son de Gaya).

⁴⁶² *Ibid.*, p. 796.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 326.

dros cezannianos y respira el aire de los paisajes provenzales, de aromas cercanos al aire de su Murcia natal. También en sus escritos se puede apreciar su cercanía a Cézanne. Así, en un texto de 1981 Gaya observa que el pintor francés «terminó por hacer, con la supuesta fragilidad característica de la acuarela, su obra más consistente, más firme, más... realizada».⁴⁶⁴ Igualmente en una entrevista mantenida en 1981 dice de él que «es un artista de una gran autenticidad» y que «su obra tiene gran valor».⁴⁶⁵ En otra conversación de ese mismo año nuestro autor le atribuye cualidades similares a las de Tiziano, al afirmar que «los trozos que hay en Cézanne de gran pintor, son trozos *arrancados* a la tela, no pegados a ella».⁴⁶⁶ Parecidas son las declaraciones de 1992 en las que asegura que el pintor de Aix es una de las figuras más considerables de la modernidad, y añade que entre los paisajes japoneses y los paisajes de Velázquez, o algunos de Cézanne, no ve diferencia alguna. Llega a hacer esta confesión: «Es curioso que nadie se haya referido a una influencia muy profunda que hay en mí de ese pintor».⁴⁶⁷ Así se constata en estas declaraciones a Elena Aub, en 1981:

«Cézanne, en cambio, es un pintor que quiere hacer una obra, que le interesa esa obra; y que apenas pudo hacerla, realizarla. Tiene una autenticidad tal, que casi no hay cuadros suyos firmados. Firmó nada más que cuando era muy joven; después ya no los firma, ni los termina, porque ve que todo está en «veremos». Cézanne le da una lección tremenda de autenticidad, de honestidad, de heroísmo, al artista moderno. Yo no sabía explicarme entonces qué me pasaba con la pintura de Cézanne; por un lado me atraía muchísimo y por el otro me dejaba insatisfecho; no me dejaba satisfecho como me dejaba un Tiziano. [...] Me he dado cuenta después que la obra de Cézanne estaba hecha en un momento de crisis».⁴⁶⁸

Nuestro autor admite aquí su extrañeza ante este sentimiento indefinible entre la atracción y la insatisfacción, como si la pintura de Cézanne tuviera la ambigüedad de las paradojas. Pero sobre todo, admira la dimensión trágica de su biografía como artista moderno que está entregado de lleno a la pintura, luchando contra sus facultades limitadas, sin entregarse a la complacencia subjetiva de la firma. Quizá, a partir de estas declaraciones, Gaya había comprendido que el pintor de Aix, en su renuncia al dogma de la escuela, combatiendo contra los clichés y las convenciones culturales, quería comunicar el estado naciente de las cosas. Nuestro autor establecía así una corriente de afinidad con una pintura que, como la suya, está atenta a la naturaleza sin traicionar las leyes de la percepción, con la convicción de que el cuerpo humano es carne que exige reconocimiento y presencia. Cabe pensar, entonces, que a partir de ese momento necesitaba aproximarse a la pintura cezanniana pintándola y meditándola desde su propia experiencia de pintor para hacerse cargo de sus enseñanzas y su lección de autenticidad. Más que contemplar su pintura, necesitaba *vivirla*.⁴⁶⁹

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁶⁵ GAYA 2007, p. 110.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 66 (las cursivas son de Gaya).

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 338.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁶⁹ Andrés Tapiello refiere en su diario el haber sido testigo de la visible emoción de Gaya al contemplar un Cézanne en una exposición en Madrid. Véase A. Tapiello, *La cosa en sí*, Pre-Textos, 2006, pp. 437-438.

Maurice Merleau-Ponty, en su escrito *La duda de Cézanne*,⁴⁷⁰ señala que este pintor pone en cuestión las dicotomías conceptuales intentando eludir las alternativas entre sentidos o inteligencia, entre el pintor que mira y el pintor que piensa, entre primitivismo y tradición, pues no quiso tener que escoger entre sensación y pensamiento o entre caos y orden, ni separar las cosas fijas que aparecen ante nuestra mirada de la manera fugaz en que se muestran, sino reflejar la unidad de su presencia. Y de nada sirve, afirma Merleau-Ponty, oponer aquí las distinciones entre alma y cuerpo, entre pensamiento y mirada, puesto que Cézanne, dice el filósofo, se remonta hasta la experiencia primordial en la que estas nociones no están disociadas. Y es que lo que quiso Cézanne, según Merleau-Ponty, fue pintar el mundo primordial en un espacio que se constituye vibrando, pues creía que el dibujo debe surgir del color. De ahí que sus cuadros transmitan la impresión de la naturaleza primigenia.⁴⁷¹ El filósofo entiende que su pintura «revela el trasfondo de inhumana, primigenia naturaleza sobre la que se ha instalado»,⁴⁷² y escribe en pintura lo que nunca ha sido pintado, porque lo que motiva su gesto no es la geometría o la perspectiva en sí mismas o las leyes de la descomposición del color, sino mas bien el paisaje en su absoluta plenitud, o lo que Cézanne llamaba su «motivo».⁴⁷³ Tal vez, a partir de su redescubrimiento del pintor francés, a raíz de la amplia exposición de París en 1978 y de haber escrito las «Anotaciones para un posible homenaje a Cézanne», Gaya inició un acercamiento a su pintura tras comprender que el propósito de Cézanne no era tanto intelectualizar la pintura, sino percibir y hacer percibir «el instante inaprehensible en el que las cosas nacen, para comprender el estado afectivo en el que se halla nuestro cuerpo o nuestro ser, una búsqueda que no depende de un método, ni siquiera de una elección».⁴⁷⁴

14. Picasso y el cubismo

Picasso es para Gaya otro de los genios indiscutibles de la pintura moderna. En torno a sus cuadros, nuestro autor ha realizado más de una veintena de homenajes, tintas y «divertimentos».⁴⁷⁵ Le conoció y visitó su estudio en su primer viaje a París en 1928, junto con Esteban Vicente, Pedro Flores y Francisco Domingo.⁴⁷⁶ Además de escribir sus consideraciones y meditaciones en torno al pintor malagueño en varios textos, Gaya ha tratado la pintura picassiana en cuatro escritos,⁴⁷⁷ el primero de ellos de 1934. En las «Anotaciones de un diario inéditas», nuestro au-

⁴⁷⁰ M. Merleau-Ponty «Le doute de Cézanne», artículo publicado en la revista *Fontaine*, vol. 8, n.º 47, diciembre de 1945, en Maurice Merleau-Ponty, *La duda de Cézanne*, Casimiro Libros, 2012.

⁴⁷¹ *Ibid.*, pp. 32-44.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 45.

⁴⁷³ *Ibid.*, pp. 46-48.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, pp. 20-21.

⁴⁷⁵ En la primavera del año 2013 tuvo lugar en la Sala de Exposiciones de la Fundación Picasso de Málaga una amplia muestra de la obra dedicada por Ramón Gaya a Picasso. Véase VV.AA. Catálogo de la exposición *Ramón Gaya. Picasso y la pintura*, Málaga, Fundación Picasso, Ayuntamiento de Málaga, 2013.

⁴⁷⁶ «En 1928, un día de primavera y sol en la rue de la Boétie tres pintores españoles fuimos recibidos por Picasso en su casa [...]. Yo iba con diecisiete años deslumbrados». El relato completo de la visita se puede leer en el escrito de 1934 «Picasso, trébol de cuatro hojas», en GAYA 2010, p. 698. Otra referencia es GAYA 2007, p. 262.

⁴⁷⁷ «Picasso, trébol de cuatro hojas» de 1934, «España, toreadores, Picasso», de 1937, «Picasso» de 1953, «Picasso, Nonell y el arte moderno» de 1971 en GAYA 2010, pp. 316, 152, 697 y 860.

tor registra la compra de un autógrafo picassiano el 15 de diciembre de 1952,⁴⁷⁸ pues como ha señalado Juan Manuel Bonet, Picasso en la mirada de Gaya es el último pintor antiguo y el caso más grande de poderío que le quitó a la pintura sensiblería. Uno de los pintores, sigue diciendo Bonet, que junto a Juan Gris y Paul Klee nuestro autor salva de la quema, tras la crisis que sufrió a los diecisiete años en París, al ver el arte moderno directamente en vivo, sin la mediación de las reproducciones que aparecían en *Cahiers d'Art*⁴⁷⁹ y otras publicaciones.

Ya se ha hecho aquí referencia al óleo *Homenaje a Picasso y Stravinsky* de 1978. En él aparece un libro abierto con el retrato de Igor Stravinski que Picasso le hizo en 1920. Junto al libro hay una jaula de madera vacía, un tomate y una copa de agua con unas pequeñas flores blancas. Gaya también asocia en sus escritos la figura del músico con la de Picasso, por considerar que ambos son las excepciones en el contexto del experimentalismo moderno. En «Carta a un Andrés», un escrito que es precisamente de 1978, el mismo año del doble homenaje gayesco que empareja al pintor malagueño con el músico ruso,⁴⁸⁰ vuelve a ocuparse de Picasso. Ambos, este y Stravinski, afirma Gaya, son auténticos creadores que no se han tomado tan en serio la causa de la modernidad y, aunque hayan jugado a veces a ella, ha sido obedeciendo a una condena que pesa sobre el tiempo moderno; ellos, según nuestro autor, no han traicionado ni la profundidad de su naturaleza animal ni su relación con la tradición.⁴⁸¹ En el segundo de los homenajes, el óleo *Homenaje a Stravinsky*, de 1981, unos libros, un abanico plegado, una manzana, una jarra de cerámica y dos cuencos de porcelana comparten la superficie del piano con otro cuenco de cerámica popular y una de las características copas de cristal, esta vez sin agua. La primera mención que hace Gaya al ruso es en «España, toreros, Picasso» de 1937.⁴⁸² Más tarde vuelve a hacerlo en «Homenaje a Velázquez», de 1945.⁴⁸³ Y en el *Diario de un pintor* Gaya registra su asistencia a dos de sus conciertos en Venecia, el 19 de septiembre de 1958 en La Fenice y cuatro días más tarde, el 23 de septiembre, anota *Las lamentaciones de Jeremías*, en San Rocco.⁴⁸⁴ En la primera de estas sesiones Gaya hizo el *Dibujo del concierto de Stravinsky en la Fenice*, de 1958.

Pues bien, volviendo a la admiración de Gaya por Picasso, es necesario recordar que esta se había despertado en él con anterioridad a la visita al estudio del malagueño, en el París de 1928. Sin embargo, al leer su escrito posterior en el que relata ese momento, «Picasso, trébol de cuatro hojas», de 1934, observamos la extrañeza de nuestro autor al entrar en aquel estudio: «¿Dónde tiene sus colores y sus pinceles? –se pregunta Gaya– ¿Y el caballete? ¿Y el trapo de limpiar el color?»⁴⁸⁵ Y se responde: No existen, porque Picasso más que pintar «lo que hace en su gran piso vacío es ‘manipular’». ⁴⁸⁶ Esta afirmación categórica será matizada por Gaya en

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 524.

⁴⁷⁹ J. M. Bonet, «Ramón Gaya visita a Pablo Picasso», en VV.AA. Catálogo de la exposición *Ramón Gaya. Picasso y la pintura*, Fundación Picasso, 2013, p. 14.

⁴⁸⁰ GAYA 2010, pp. 189-195.

⁴⁸¹ *Ibid.*, pp. 194 y 319.

Véase también GAYA 2007, pp. 30 y 55-56.

⁴⁸² *Op. cit.*, p. 319.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, pp. 480-481.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 698.

⁴⁸⁶ *Ibid.*

escritos posteriores. Pero en aquel momento, nos relata en su escrito, al salir de allí sintió que algo se había quebrado en su interior; tenía la sensación de que, en el estudio de una de las figuras que más admiraba, él echaba de menos, precisamente, el oficio que ansiaba alcanzar el entonces joven aprendiz de pintor. A partir de aquí, en Gaya se larva una sospecha: «Picasso se va comiendo la cola para alimentarse. Su cambiar continuado no es corregirse, sino destrucción total de lo que ha sido».⁴⁸⁷ Ahora bien, a pesar de la perplejidad inicial del jovenísimo Gaya, es necesario señalar que desde ese mismo día se inicia toda una serie de meditaciones de amplio alcance que atraviesan la trayectoria de nuestro autor. Así, en «España, toreadores, Picasso»,⁴⁸⁸ de 1937, Gaya observa que la capacidad que posee Picasso para ser cada día distinto a sí mismo se debe a que nunca quiso someterse a una teoría ni a un movimiento determinado. Por otra parte, valora que el malagueño haya hecho la gran metamorfosis de inventar un cubismo al que al mismo tiempo salva con una expresividad tan poderosa que desbarata su fría y bella arquitectura.⁴⁸⁹ Es más, en «Picasso», de 1953,⁴⁹⁰ nuestro autor estima que el pintor malagueño es uno de los más grandes milagros españoles, que quedará, a pesar, dice, de habernos dado el espectáculo del incansable juego que es su cambio constante. Porque Picasso, añade, es un símbolo del arte moderno que es negación pura y quizá, continúa Gaya, su pintura es desesperación de no poder liberarse de la fidelidad de su destino, pues «Picasso sabe que su pintura necesita *morir*, no ser pintura... en nombre de Ella misma».⁴⁹¹ A partir de aquí Gaya comienza a matizar aquella afirmación que hizo cuando era tan joven: «Hoy sigo creyendo que Picasso «manipula», pero comprendo que ha tenido que ser así, que ha tenido que renunciar a su misma obra para poder *ser*, más aún, para poder *servirnos*. Eso que hace Picasso no es, en efecto, pintura, pero es *creación*, o mejor, contribución genial a una creación sentida con grandeza, entendida con generosidad».⁴⁹² Por esta razón nuestro autor admite la obligación de seguirle. Y como si hubiera extraído de la obra de Picasso una enseñanza fundamental para él, afirma que seguirle consiste «en volver a tomar la Pintura exactamente donde él la *interrumpió* y, libre ya de todo ese cargamento inútil que la envenenaba, cumplirla, o ir cumpliéndola, porque la verdad es que su cumplimiento no acaba nunca».⁴⁹³ Gaya concluye, entonces, diciendo que desde hace medio siglo Picasso lleva sobre sus espaldas el papel de héroe «representándolo con su fuerza, con su vitalidad, con su esplendidez, con su alegría indomable».⁴⁹⁴ Un héroe que había tenido que renunciar a cumplir la pintura en su obra, como si los nuevos tiempos hubieran arrojado sobre esta un lastre o un «cargamento inútil» que la estaba matando. Así parecía presentirlo Gaya. Tal vez por esta razón en «Picasso, Nonell y el arte moderno», de 1971,⁴⁹⁵ nuestro autor vuelve sobre su primera afirmación: «Cuando he dicho que ‘Picasso no pinta,

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 699.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, pp. 316-322.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 320-322.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, pp. 152-153.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 152 (las cursivas son de Gaya).

⁴⁹² *Ibid.* (las cursivas son de Gaya).

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ *Ibid.*, pp. 860-864.

sino que manipula' se ha interpretado siempre [...] como un juicio adverso, escandalosamente negativo. Nunca he dicho que Picasso no sea pintor [...] sino tan sólo he dicho que... 'no pinta'; no se trata pues de una insuficiencia suya, sino de una exigencia [...] propia del arte moderno, que el arte moderno ha impuesto ciegamente a todas sus víctimas, y que Picasso ha querido *acatar, sufrir*». ⁴⁹⁶ De este modo, «Picasso topa enseguida con su propósito. Cada cuadro suyo acaba en lo que puso en él; no lo abre a un imprevisto, sino que abre un imprevisto para cerrarlo enseguida». ⁴⁹⁷ Por tanto, la conclusión de Gaya es que el gran pintor, en realidad, es una víctima que no ha podido cumplir con la pintura, a saber: llevarla a su plenitud. El caso opuesto sería para nuestro autor el de Nonell, un pintor moderno que no ha acatado las tiranías de lo que Gaya llama el «histérico prurito de modernidad», ⁴⁹⁸ sus caprichos y arbitrarias mutilaciones determinadas por una desbocada carrera de experimentos con los que los artistas, dice, se van alejando de la Pintura para recluirse en un laboratorio. Allí, entiende Gaya, se consuma la suplantación del movimiento propio de la naturaleza por la exigencia formal de cambio, propia de la sociedad del capitalismo industrial, ávida de novedades. Ahora bien, Picasso, sostiene nuestro autor, será el único animal antiguo, legítimo, en todo el panorama artificial del arte *artístico*, porque, aunque ha caído atrapado en ese bache moderno, «respira todavía como un animal verdadero, originario». ⁴⁹⁹

Según hemos leído, se diría que Gaya quiere seguir a Picasso y abordar la pintura en el punto que él la había dejado. ⁵⁰⁰ Algo que no nos parece descabellado pensar si contemplamos el *I Homenaje a Picasso*, de 1948, ⁵⁰¹ un desnudo femenino que recuerda a los del gran pintor malagueño pintados en la década de los cuarenta. Con este homenaje nuestro autor parece emprender ese programa de cumplimiento de la pintura, partiendo precisamente del punto en el que la había dejado Picasso. Y así queda reflejado igualmente en los dos homenajes de 1998 y de 2001 cuyo motivo son láminas de cuadros cubistas de Picasso. De modo que ya podemos admitir la admiración incondicional de Gaya por el pintor malagueño, como leemos que anota en *Diario de un pintor*, en París, el 24 de junio de 1952:

«Exposición espléndida de Picasso. Unas cuantas cosas últimas extraordinarias, es decir, vivas, vivísimas como... *bichos*, unos bichos que escapan a todo, de todo –y más que nada, que escapan, que se apartan, acaso cada vez más, de la muy muerta, académica, encajonada «modernidad» de hoy–; unas cuantas cosas magníficas que no son, quizá, propiamente pintura, pero que desde luego *la han sufrido*, no *evitado*, *traicionado*, como sucede con esos pobres *artefactos* de los demás». ⁵⁰²

Aquí Gaya parece dar a entender que Picasso ha escapado a los clichés modernos superando unos límites que van más allá de la pintura como tal, atreviéndose con los *collages* de

⁴⁹⁶ *Ibid.*, pp. 860-861 (las cursivas son de Gaya).

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 918.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 864.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 863 (las cursivas son de Gaya).

⁵⁰⁰ Andrés Trapiello señala que Gaya había reconocido huellas de una «senda silenciosa» en Picasso por un dibujo de un paisaje suyo del que nuestro autor llevaba una reproducción siempre consigo y del que precisamente intentó comprar el original sin conseguirlo. Véase A. Trapiello, *La cosa en sí*, Pre-Textos, 2006, p. 527.

⁵⁰¹ VV.AA. Catálogo de la exposición *Ramón Gaya. Picasso y la pintura*, Fundación Picasso, 2012, p. 25.

⁵⁰² GAYA 2010, p. 399 (las cursivas son de Gaya).

papel, cartón y otros materiales. Son piezas que ante los ojos de nuestro autor alcanzan lo vivo, hasta el punto de enriquecer la escala filogenética con nuevas especies biológicas, con nuevos *bichos*. Esta gran proeza es para Gaya lo que le distingue de «los demás» artistas que únicamente hacen meros artefactos. Y es que, como hemos leído anteriormente, Gaya considera a Picasso un verdadero creador, salvador del cubismo.

Al hilo de estas consideraciones gayescas, se podría pensar que los homenajes al cubismo de Gaya están en cierto modo vinculados a estas meditaciones en torno a la obra picassiana. De 1986 es *Autorretrato y primer homenaje al cubismo*, donde encontramos una lámina de un cuadro cubista muy similar a la del gouache *Homenaje a Picasso con perejil*, de 1998 [fig. 55], que es de Picasso. En esta ocasión ha colocado la estampa al lado de un espejo que refleja el rostro esquivo de Gaya, junto a un paipay, un plato de cerámica y una copa de cristal, sin agua. A partir de este año Gaya pinta hasta ocho homenajes al cubismo a los que unas veces denomina con claras alusiones a la memoria como «nostalgias» y otras «recuerdos», o como el de 1992, *Homenaje a un olvido*. A estos habría que añadir los «divertimentos» en gouache o tinta, realizados entre 1989 y 1994. Se diría que nuestro autor quiere rememorar esos años de su juventud en los que había abandonado el cubismo para dedicarse a la tarea que le habían encomendado en el Museo del Pueblo. Como si, por un momento, hubiera querido remontarse con la memoria «hasta los días del cubismo, que es en donde, históricamente –dice Gaya–, ha quedado interrumpida la Pintura»,⁵⁰³ alentado por su trabajo meditativo de la pintura, precisamente para cumplirla.

En cuanto a las variaciones realizadas por nuestro autor sobre los cuadros de los pintores admirados, que, siguiendo a José Muñoz Millanes, hemos denominado homenajes implícitos,⁵⁰⁴ podemos decir que son también *insistencias*,⁵⁰⁵ pues como observa acertadamente este autor, para Gaya admirar una obra consiste en una operación de ahondamiento que saca a la luz nuevos aspectos de la imagen porque, como gran parte de su obra está motivada por su atención a los detalles sobresalientes de los grandes creadores a los que admira, Muñoz Millanes advierte que «hay en Gaya una fuerte pulsión de repetición de la diferencia, a insistir en la novedad del detalle: a ‘trabajar’ o profundizar en la imagen dada».⁵⁰⁶ Esta pulsión de repetición o insistencia en los «trozos de pintura»⁵⁰⁷ que más atraen a Gaya ha quedado plasmada en toda una serie de variaciones. Ahora bien, llama la atención que la mayor parte de estas insistencias se concentran, sobre todo, en tres pintores españoles: Rosales, Murillo y Velázquez. Ya nos hemos referido anteriormente al primero de estos tres, a propósito de las variaciones sobre *El desnudo* y sobre *La muerte de Lucrecia*. Además Gaya le dedicó otros homenajes, entre los que cabe destacar el óleo *Homenaje al Rosales murciano*, de 1991, y el *Homenaje al huertano murciano de Rosales*, de 1994,⁵⁰⁸ con los

⁵⁰³ *Ibid.*, pp. 97-98.

⁵⁰⁴ J. Muñoz Millanes, *Los homenajes de Ramón Gaya*, Pre-Textos, 2012, p. 74.

⁵⁰⁵ Gaya anota en *Diario de un pintor*, en Barcelona, el 12 de junio de 1961: «Yo no repito, *insisto*. Cuando vuelvo a decir algo, en realidad lo digo por vez primera, lo vuelvo a pensar en su origen». En *op. cit.*, p. 499 (las cursivas son de Gaya).

⁵⁰⁶ Muñoz Millanes, *op. cit.* pp. 69-70.

⁵⁰⁷ Como ya hemos observado, Gaya suele referirse a las grandes obras como «trozos de pintura». Véase *op. cit.*, pp. 123, 203, 206, 398, 428 y 453.

⁵⁰⁸ Catálogo de la exposición *Rosales y Gaya*, Museo Ramón Gaya, 2011.

que nuestro autor pone en valor el vínculo de Rosales con la tierra murciana, a la que se dirigió en 1872 buscando un clima más apropiado para su quebrantada salud. Allí realizó numerosos apuntes de tipos y paisajes de la huerta murciana, que más tarde llevó a la acuarela o al óleo.⁵⁰⁹

Otro «trozo de pintura» que fascina a Gaya es el detalle de la durmiente del cuadro de Murillo, *El sueño del patricio*, que, como recordamos, fue una de las copias realizadas por nuestro autor entre 1932 y 1933 para el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas, que en adelante será para él un motivo recurrente, al menos una decena de veces en toda su trayectoria, como comprobamos por la lámina homenajeada en el óleo *III homenaje a Murillo*, de 1949 [fig. 56]. La durmiente comparece unas veces por medio del óleo, otras en gouache y otras, sencillamente, a lápiz, como la última que tenemos registrada, del año 1999. Es interesante señalar que hay un texto con el mismo título, escrito por Gaya en México, en 1955. En él leemos: «Esta figura, de peso tan real, tan terrenal, la sentimos habitada por dentro, reclamada desde dentro, por la imagen viva de lo que sueña; es una figura *pesante* y sin embargo, está como suspendida, como sostenida en vilo; no sólo duerme, sino que sueña delante de nosotros».⁵¹⁰ Igualmente Juan Gil-Albert en su visita al Prado, cuando regresa del exilio, se siente hechizado por este cuadro: «Percibí también la palpitación de aquella noble criatura con cuyos párpados cerrados se velaba tan vivo misterio. El porqué de aquella atracción, aparte de las excelencias de la pintura en sí, sería más bien arriesgado indagarlo, pero sospecho que no dejará de tener su sentido oculto el que fueran dos seres dormidos profundamente los que me reclamaban de manera tan exclusiva, haciendo al menos que oscilaran por unos instantes las aguas de mi pasividad».⁵¹¹ Quizá la clave de la fascinación de ambos amigos ante esta imagen de los seres que sueñan y especialmente la imagen de la durmiente, modelo de calma que sugiere algo misterioso, está en esa idea que ya hemos apuntado anteriormente de la superioridad de lo oculto como condición de posibilidad del acontecimiento o de la creatividad. Se diría que Gaston Bachelard viene una vez más a abundar en lo que estamos diciendo: «Y el soñador contempla verdaderamente lo que se oculta; con lo real fabrica misterio».⁵¹² Y el misterio, añadimos, amplía la realidad.

Ahora bien, la mayor cantidad de variaciones que Gaya ha realizado las ha suscitado la pintura de Velázquez. Así, *La infanta Margarita*, *La Venus del espejo*, *La fragua de Vulcano*, *La dama del abanico*, *Doña Mariana*, *Las hilanderas*, *El príncipe Baltasar Carlos*, *El triunfo de Baco*, *Las meninas*, *La villa Médici*, *El niño de Vallecas* y *Argos* [fig. 57]; todos ellos han pasado a ser habitantes de la obra gayesca. De ahí que consideremos que los homenajes de Gaya a Velázquez, tanto pictóricos como escritos, exigen ser examinados con mayor detenimiento.

15. Velázquez, pájaro solitario

Se puede afirmar que *Velázquez, pájaro solitario*⁵¹³ es el escrito más emblemático de Ramón Gaya. Fue redactado en distintos momentos entre 1963 y 1968, desde los 53 hasta los 58 años,

⁵⁰⁹ J. L. Díez, catálogo razonado de la exposición *Eduardo Rosales, Dibujos*, Fundación Marcelino Botín, s/a, p. 15.

⁵¹⁰ GAYA 2010, p. 850 (las cursivas son del autor).

⁵¹¹ J. Gil-Albert, *Breviarium Vitae*, t. I, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1979, p. 37.

⁵¹² G. Bachelard, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 61.

⁵¹³ GAYA 2010, pp. 99-122.

en plena madurez.⁵¹⁴ Como observa Eloy Sánchez Rosillo,⁵¹⁵ sabemos que la fascinación de nuestro autor por la obra de Velázquez es muy anterior, y no sólo porque su primer escrito dedicado al pintor sevillano esté fechado en 1934, sino porque ya desde el regreso de su viaje a París en 1928 tenemos noticias de esta fascinación. Según relata el propio Gaya, «me encontré en la calle con Jorge Guillén que me preguntó con avidez: ‘¿Qué?, ¿qué? Dígame usted qué impresión ha traído de París’. Y le dije: ‘Mire usted, a mí lo que me gusta es *Las meninas*’».⁵¹⁶ Sea como fuere, nuestro autor nos confirma que su descubrimiento de Velázquez tuvo lugar en enero de 1928: «El pasmo mío inicial es muy anterior, es decir, de cuando entrara en el Prado por vez primera».⁵¹⁷ Otra ocasión de descubrimiento de la pintura velazqueña sería la realización en 1932 de la copia del retrato de la infanta Margarita para el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas. Por tanto, con Sánchez Rosillo, podemos afirmar que la obra velazqueña ha sido decisiva para la evolución de Gaya, como así lo acreditan las referencias al pintor sevillano que aparecen a cada paso en su obra, tanto en su escritura como en su pintura.⁵¹⁸

De 1940 es el primer homenaje a Velázquez del que tenemos constancia.⁵¹⁹ Se trata de un lienzo de gran amplitud extremadamente enigmático y lleno de simbolismo. En él vemos reflejada en el espejo la imagen de medio cuerpo de un Gaya con su pincel ante el bastidor y una tela sobre la que pinta el cuadro que suponemos es precisamente el mismo que estamos contemplando. Delante del espejo, en el centro, sobre otros libros de los que vemos únicamente los lomos, hay uno abierto que muestra la lámina de *La dama del abanico*, junto a un paño blanco sobre el que hay una rosa marchita. Se ven también una jarra de cristal llena de agua y a la izquierda un vaso con una rama de laurel y, a un lado, dos guantes de piel color beige oscuro y una nota manuscrita en un papel doblado en la que se lee: «Homenaje a Velázquez», con la firma y el año. A su vez, esta imagen se refleja en otro espejo de lo que podrían ser las puertas del mueble que está al fondo de la alcoba, quizá un armario. Aparece así una

⁵¹⁴ En su *Obra completa*, en una nota al final del texto, el propio Ramón Gaya da cuenta de que una parte del primer escrito *Velázquez, pájaro solitario* es de 1963, y en forma incompleta obtuvo en Italia el Premio Inedito, pero sólo unos años después, en 1967, lo completó y lo dio por terminado. Junto con este escrito se publicaron en el libro de 1969 las «Anotaciones» de 1962 y 1968, y las «Otras anotaciones» que eran inicialmente la aportación de nuestro autor a un congreso que se celebró en Málaga, con ocasión del tercer centenario de la muerte del pintor sevillano. Estas últimas se publicaron en 1961 en el diario ABC. Véase *ibid.*, p. 139.

En la edición de Trieste de 1984 se añadieron el «Homenaje a Velázquez» de 1945, así como el soneto con estrambote en prosa «Velázquez» de 1977. Véase R. Gaya, *Velázquez, pájaro solitario*, Trieste, 1984.

⁵¹⁵ E. Sánchez Rosillo, «Ramón Gaya ensayista (tras una lectura de *Velázquez, pájaro solitario*)», *Turia, revista cultural*, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 218-224.

⁵¹⁶ GAYA 2007, pp. 372 y 387.

Por otra parte, la primera vez que aparece mencionado Velázquez por escrito es el 23 de abril de 1929 en una carta a Juan Guerrero Ruiz, al que Gaya ya le envió una postal del *Retrato de Doña Mariana de Austria* en enero de 1928, tras su primera visita al Museo del Prado. Véase GAYA 2000, pp. 76 y 127.

⁵¹⁷ GAYA 2010, p. 97.

A propósito de esta cita, es necesario señalar que en el mismo párrafo Gaya data su primer escrito sobre Velázquez en 1931, lo que parece ser una inexactitud, probablemente ocasionada por una errata. Asimismo es preciso recordar que nuestro autor ha denominado al Museo del Prado «Roca española» como leemos en su escrito de 1953 así titulado. Véase *ibid.*, pp. 183-185.

⁵¹⁸ E. Sánchez Rosillo, «Ramón Gaya ensayista (tras una lectura de *Velázquez, pájaro solitario*)», *Turia, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 220.

⁵¹⁹ Se trata del óleo sobre lienzo, 75 x 100,2 cm. *Homenaje a Velázquez* de 1940. En VV. AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya* (del 8 de febrero al 30 de junio de 2007), Ayuntamiento de Ceutí, 2007, p. 22.

multiplicación del juego de reflejos entre la realidad y la imagen, como si Gaya quisiera lograr el efecto de puesta en abismo señalado por Patrick Mauriès en su escrito, ya comentado aquí.⁵²⁰ A partir de este cuadro nuestro autor ha pintado al menos treinta y cuatro homenajes al maestro sevillano, entre los cuales es preciso destacar los homenajes V, VII y IX, de 1948 [fig. 58], sobre distintas láminas de cuadros velazqueños, entre ellas un detalle de *Las meninas*, la *Venus del espejo* y *El niño de Vallecas*. En los tres llama la atención, además de la maestría, la sobriedad y desnudez. Acaso la maestría se deba a ellas. Apenas una lámina en blanco y negro apoyada en la vertical de la pared sobre un tablero plano, junto a un vaso de agua o una copa de cristal. De 1949 es el *XI homenaje a Velázquez*, donde hay un espejo sobre el que se apoya la lámina de uno de los retratos de la infanta María Teresa de Austria, acompañado de una granada, unas flores puestas en agua al lado de otros objetos de cristal y porcelana. Un homenaje de extrema sencillez y sobriedad de color es *La mano de Doña Mariana de Austria*, de 1950, que muestra junto a un gran vaso de agua la lámina de un detalle del retrato velazqueño del que precisamente Gaya le envió a Juan Guerrero Ruiz una postal en enero de 1928 con motivo de su primera visita al Museo del Prado.⁵²¹ Un cuadro que fascina a Gaya como observamos de nuevo en *La mano de Doña Mariana de Velázquez* de 1951 [fig. 20], un óleo en el que únicamente, sin apenas margen en los contornos, aparece la lámina del detalle del cuadro apoyada verticalmente en la pared sobre una superficie plana o base para una copa de cristal con agua que, al transparentarse a modo de lente, nos acerca a los trazos de pintura, nos acerca a la materialidad de los pigmentos. A propósito de esta obra gayesca, Julián Santos Guerrero, en su escrito «Manos de pintura»,⁵²² ha señalado que Gaya concentra su atención, no en la mano derecha de la que fue esposa de Felipe IV, sino en su mano izquierda, que no agarra, sino que presiona levemente el paño con la mínima fuerza de los dedos en un gesto ambiguo o indeciso, a mitad de camino entre agarrar y soltar. Santos Guerrero se pregunta si era este el detalle que motivó las insistencias de nuestro autor al pintarla repetidas veces. Y es que este motivo, que hace acto de presencia en sus cuadros a partir de 1950 y 1951, lo volvemos a encontrar en su obra al menos tres veces en 1990 y otra más en 1998. Santos Guerrero observa con perspicacia que el cuadro «nos encierra en la pintura gracias a un fondo que se desfonda, sin detenerse en la trascendencia de un objeto presente del otro lado de la representación. Es obvio: aquí sólo se pinta pintura. El referente es engullido por la pintura que se pinta nuevamente, sin escape, sin presencias plenas, capa tras capa. Como un espejo frente a otro espejo, como una clausura de la representación».⁵²³

Pues bien, la sobriedad de estas obras de la etapa de México contrasta con la abundancia de frutos y de objetos que van poblando progresivamente los homenajes. Así lo corroboramos en el óleo *Murcia y Velázquez*, de 1974, o en el *Homenaje a la Venus del espejo*, de 1975. Cuadros en los que estos objetos de fuerte contenido simbólico, como ya se ha sugerido antes, tienen una primera función, tal como observa Santos Guerrero, que es la de generar una separación percep-

⁵²⁰ P. Mauriès, «Notas aleatorias sobre Ramón Gaya», en el catálogo de la exposición *Ramón Gaya. La hora de la pintura*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2006, p. 41.

⁵²¹ GAYA 2000, p. 76.

⁵²² J. Santos Guerrero, «Manos de pintura», *Escritura e imagen*, 2010, pp. 149-159.

⁵²³ *Ibid.*, p. 152.

tiva, una distancia respecto a la pintura, generando dos espacios imaginarios, a saber: el que está dentro de la tela de Gaya y el que a su vez envuelve al que está dentro del cuadro de Velázquez. Una distancia en la que, como dice este autor, se juega todo el misterio del homenaje. Y este aire o espacio vacío es el que el pintor deja circular entre la obra gayesca y la obra homenajeada. Aquí, en esta separación o espacio vacante es donde Santos Guerrero localiza un potente generador de sentido.⁵²⁴ Volveremos más adelante sobre el tema del vacío. Ahora lo que queríamos destacar es el extraordinario óleo de 1977, *Agua para Velázquez* [fig. 45], en el que otra vez en clave de sencillez y sobriedad Gaya muestra la lámina del retrato velazqueño de *El bufón llamado Juan de Austria*, con una copa de agua delante y un tazón de cerámica al lado. Otro lienzo memorable es el *Homenaje al Velázquez de Orihuela*, de 1990, sobre el motivo de un detalle de *La tentación de Santo Tomás de Aquino*, en la que aparece el ángel sosteniendo una cinta blanca que simboliza la castidad, junto a un vaso de agua y una jarra de cerámica de la que vemos únicamente una parte. Finalmente es necesario destacar el gouache *De la villa Médici*, de 1999, en el que únicamente está la lámina acompañada de la copa de agua y una jarra con dos pinceles.

En Gaya el pintor y el escritor se dieron insólitamente juntos. Eloy Sánchez Rosillo reconoce que el libro *Velázquez, pájaro solitario* le fascinó y le abrió la puerta del mundo de la escritura y de la pintura gayesca. Se trata de un escrito que tuvo su primera edición en la editorial RM en 1969. A esta edición le siguieron otras, entre las que es preciso destacar la de 1984 de Trieste –editorial dirigida por Andrés Trapiello y Valentín Zapatero–, con una nota para la ocasión del pintor.⁵²⁵ Ahora bien, como ya se ha dicho antes, Gaya empieza a escribir sobre Velázquez en 1934,⁵²⁶ y no dejó de hacerlo en toda su vida. En 1935 escribió otro ensayo para la revista *Cruz y Raya*, dirigida por José Bergamín, que se perdió, según sabemos por el testimonio del propio Gaya.⁵²⁷ También en 1935 publica «Velázquez desmedido. (Epistolario)».⁵²⁸ En 1945 aparece en *El Hijo Pródigo* el «Homenaje a Velázquez».⁵²⁹ En 1954 escribe dos textos incluidos en la serie «Recinto español»: «Velázquez I», sobre *Las meninas*, y «Velázquez II» en torno al paisaje de la *Villa Médici*.⁵³⁰ En 1961, en *ABC*, Gaya publica un ensayo sobre Velázquez

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁵²⁵ Las ediciones de *Velázquez, pájaro solitario* son las siguientes: RM, Barcelona, 1969; 2.ª ed., Tieste, Madrid, 1984; 3.ª ed., EAUSA, Sevilla, 1984; 4.ª ed., prólogo de Andrés Trapiello, Museo Ramón Gaya, Murcia, 1994; 5.ª ed. en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 535, Madrid, 1995, pp. 139-157; 6.ª ed., Pre-Textos, Valencia, 2002.

⁵²⁶ Ramón Gaya «La bondad y Velázquez», publicado en *Luz*, el 1 de agosto de 1934, véase GAYA 2010, p. 694.

⁵²⁷ Según declara en su entrevista con Felicidad Blanc y Michi Panero emitida por Radio Nacional de España el 24 de diciembre de 1983: «Cuando escribí mi primer ensayo sobre Velázquez, creo que fue en el 35, se lo mandé a Pepe para publicarlo en *Cruz y Raya* [...] Empezamos a escoger reproducciones para ilustrar lo que yo escribía, incluso corregí pruebas, pero estalló el Movimiento y se fue a pique. Pepe perdió todo lo que había en *Cruz y Raya* y yo, a mi vez, perdí el original. Así que éste es un ensayo que me ha faltado siempre. Este libro (*Velázquez, pájaro solitario*) está escrito, no copiando aquel ensayo, pero...». Véase F. Blanc «Ramón Gaya: ‘Superé el cubismo con Rembrandt y la *Victoria de Samotracia*’», *Turia revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 307.

⁵²⁸ Ramón Gaya, «Velázquez desmedido. (Epistolario)», *P.A.N.*, Madrid, n.º 7, 1935, pp. 140-141 y en GAYA 2010, pp. 712-714.

⁵²⁹ Ramón Gaya, «Homenaje a Velázquez», *El Hijo Pródigo* III, n.º 19 del 15 de octubre de 1945, pp. 9-13. Y GAYA 2010, pp. 52-60.

⁵³⁰ «Recinto español» es el epígrafe bajo el cual nuestro autor agrupó una serie de textos que aparecieron en un calendario de Mazapanes Toledo en México. Véase GAYA 2010, «Las Meninas de Velázquez», p. 847 e *ibid.*, «Paisaje de la Villa Médici de Velázquez», pp. 848-849.

en tres partes: «El sitio de Velázquez. Otras anotaciones I», «El ser y los seres de Velázquez. Otras anotaciones II», y «La totalidad amorosa de Velázquez. Otras anotaciones III»,⁵³¹ que más adelante serían incorporados al texto del libro que comentamos. Y finalmente, en 1977, Gaya escribe el soneto con estrambote titulado «Velázquez»,⁵³² que empieza así:

Mucho ha sido borrado por su mano:
lo ideal, lo perfecto, la belleza;
la misma fealdad, con su tristeza,
se ha disuelto en el aire soberano.⁵³³

El borrado parece ser un rasgo esencial en la obra de Velázquez, a los ojos de Gaya, como si el pintar no fuera un hacer, sino un deshacer, como si fuera quitar, desnudar, tal y como leemos en los versos del poema «De pintor a pintor»:

Pintura no es hacer, es sacrificio,
Es quitar, desnudar; y trozo a trozo
El alma irá acudiendo sin trabajo.⁵³⁴

A partir de aquí, iremos explorando las meditaciones de nuestro autor en torno a la pintura del sevillano, empezando por la lectura de *Velázquez, pájaro solitario*, libro, como señala Sánchez Rosillo, que, a pesar de su brevedad y de que no haya en él datos biográficos ni mayor determinimiento en disquisiciones técnicas, es inagotable, porque no es únicamente un ensayo sobre Velázquez y su pintura, sino que tiene un alcance mayor, pues con un estilo conciso y claro que apenas se nota y que no cede a concesiones retóricas ni a dogmatismos, nuestro autor «va trazando con muy segura mano toda una ‘poética’ aplicable a cualquiera de las artes e incluso a la misma vida». ⁵³⁵ Admitimos, pues, que lo que tiene mayor relevancia en este libro sobre Velázquez, aparte de las consideraciones y las meditaciones sobre la pintura velazqueña, es el propósito de nuestro autor de plantear la pregunta sobre el hecho de la creación como tal y su intención de ir perfilando toda una poética.

Abre el texto una cita de San Juan de la Cruz que intencionalmente Gaya extrapolará en su desarrollo:

«Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente». ⁵³⁶

⁵³¹ Ramón Gaya, «El sitio de Velázquez. Otras anotaciones I», *ABC*, Madrid, 8 de enero de 1961, p. 25. Ramón Gaya, «El ser y los seres de Velázquez. Otras anotaciones II», *ABC*, Madrid, 15 de enero de 1961, pp. 17-19 y Ramón Gaya, «La totalidad amorosa de Velázquez. Otras anotaciones III», *ABC*, Madrid, 29 de enero de 1961, pp. 17-19.

⁵³² GAYA 2010, pp. 631-634.

⁵³³ *Ibid.*, «Velázquez (Soneto con estrambote en prosa)», p. 631.

⁵³⁴ *Ibid.*, «De pintor a pintor», p. 637.

⁵³⁵ E. Sánchez Rosillo, «Ramón Gaya, ensayista (tras una lectura de *Velázquez, pájaro solitario*)», *Turia, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 221.

⁵³⁶ M. Crisógono de Jesús, *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, Editorial Católica, 1946, p. 1202.

Una cita extraída de «Dichos de luz y amor (Avisos y sentencias espirituales)» en la que el autor del *Cántico espiritual*, mediante el símbolo del pájaro, alude a los requisitos y las cualidades de la contemplación: la necesidad de libertad o el alto vuelo que va más allá de lo transitorio, la búsqueda del silencio y la soledad, la disposición de recibir la inspiración, no tener determinación en ninguna cosa y cantar suavemente en la contemplación mediante lo que el místico llamaba «música callada» y a la que nombraba así: «Y llama a esta música callada, porque como hemos dicho, es inteligencia sosegada y quieta sin ruido de voces y así se goza en ella la suavidad de la música y la quietud del silencio».⁵³⁷

Con esta cita inicial, Gaya nos revela la clave de lectura al establecer una analogía entre la contemplación mística y la experiencia creadora. Se podría decir que San Juan de la Cruz le sirve de guía para escribir este libro decisivo sobre Velázquez. Es probable que Gaya leyera este fragmento en la edición de Pedro Salinas, publicada en 1936,⁵³⁸ pues según sabemos por José Jiménez Lozano, «en España son prácticamente los hombres de la generación del 27 los que descubren que realmente la poesía de Juan de la Cruz es poesía soberana»,⁵³⁹ y antes –añadimos–, Juan Ramón Jiménez, a quien seguían por entonces estos poetas de la generación del 27. Además sabemos por Juan Manuel Bonet que Gaya dibujó viñetas para las poesías de San Juan de la Cruz publicadas en México, en la editorial Séneca, dirigida por José Bergamín. Una edición al cuidado de Emilio Prados,⁵⁴⁰ con motivo de la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento del autor de *Cántico espiritual*. Por su parte, Juan Ramón Jiménez considera que la mística española es uno de los principales elementos del simbolismo francés,⁵⁴¹ y a propósito de San Juan de la Cruz escribe: «Profundidad filosófica. [Es uno de los tres poetas que más influyen en el simbolismo. Se tradujo al francés antes de publicarse en español. Los manuscritos estaban en manos de monjas]».⁵⁴² Precisamente, en 1939 María Zambrano comenzó a escribir en Barcelona un texto para *Hora de España* que, debido a la derrota republicana y la partida para el exilio, no fue publicado hasta el mes de diciembre de ese mismo año en Buenos Aires, en la revista *Sur*, con el título de «San Juan de la Cruz (De ‘La noche oscura’ a la más clara mística)».⁵⁴³ En este importante escrito, la filósofa distingue entre la mística de la destrucción o mística nihilista y la mística de San Juan, que es la de la creación, ya que no abandona la realidad, sino que se interna en ella para encontrar la poesía, en vez de la muerte o la nada, como sucede con la mística nihilista.⁵⁴⁴ Por tanto, podemos admitir que, en el entorno de Gaya, tanto

⁵³⁷ Juan de la Cruz, *Poesías completas. Versos comentados. Avisos y sentencias. Cartas*, edición, prólogo y notas de Pedro Salinas, Signo, 1936, pp. 73-74.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 102.

⁵³⁹ J. Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, prólogo de José Jiménez Lozano, Junta de Castilla y León, 2001, p. 23.

(El título original del libro es *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*. Se publicó en Presses Universitaires de France en 1924).

⁵⁴⁰ J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, p. 86.

Véase San Juan de la Cruz, *Obras*, introducción, notas y bibliografía de José M. Gallegos Rocafull, Laberinto, Séneca, México, 1942.

⁵⁴¹ J. R. Jiménez, *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, Aguilar, 1962, p. 101.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 190.

⁵⁴³ M. Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España, Ensayos y notas (1936-1939)*, Hispamerca, 1977, pp. 194-208.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, pp. 200-202.

para los poetas del 27 que iniciaron su andadura bajo el magisterio de Juan Ramón Jiménez, entre los que se encontraban Salinas y Bergamín, como para María Zambrano, el descubrimiento de la poesía del autor de *Cántico espiritual* fue un verdadero acontecimiento. Más adelante volveremos sobre ella. Por ahora seguimos con nuestra lectura de Velázquez, *pájaro solitario*.

La célebre anécdota de Théophile Gautier –«Pero ¿dónde está el cuadro?», parece que preguntó la primera vez que se encontró frente a *Las meninas*– es el pretexto con el que Gaya inicia su meditación en torno al caso insólito de la obra de Velázquez, en la que las reglas del gran juego del arte, dice, han desaparecido. El propósito de nuestro autor es llamar la atención sobre el desinterés y la asombrosa conducta de Velázquez respecto de los problemas técnicos de la pintura y los valores plásticos como el color, el dibujo, la composición, el claroscuro y el estilo, que no parecen estar presentes en sus lienzos. Así, en lo que se refiere al color dice Gaya: «Es sabido que en la pintura de Velázquez no hay color, colores».⁵⁴⁵ Una proposición que argumenta partiendo de la idea de que Velázquez no cree en el color, por parecerle un fenómeno engañoso, un mero vestido o un manjar pictórico excitante de lo real. Más bien lo que hace el gran pintor sevillano, según el parecer de Gaya, es irle quitando lo que hay de tinta venenosa en cada uno de los colores, dejándolos sin hechizo, y «los redime al limpiarlos y elevarlos milagrosamente hasta fundirlos en el aire».⁵⁴⁶ Sin embargo, añade, los acoge para salvarlos, dejándolos estar en sus cuadros, aunque sin llegar a ser parte de su obra que es límpida, clara e incolora como el agua.⁵⁴⁷ De modo parecido, a propósito del dibujo, Gaya considera que si Velázquez recela ante el color y no cree en el color, mucho menos cree en el dibujo, ante el que muestra su rechazo e indiferencia. Según nuestro autor, Velázquez parece haber comprendido que las líneas no son más que trampas con las que atrapar la realidad, que así capturada nunca es la realidad real,⁵⁴⁸ sino esquemática y plana como un mapa deshabitado lleno de límites. Por el contrario, «Velázquez no quiere apoderarse de la realidad sino libertarla, salvarla de sí misma, darle salida».⁵⁴⁹ En cuanto a la composición, Gaya advierte que Velázquez tiene la misma actitud desconfiada y desdeñosa que adopta frente al color. El resultado será que los cuadros del pintor sevillano no son tales cuadros, porque carecen de cuadratura, de tal modo que en ellos

⁵⁴⁵ GAYA 2010, p. 99.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁴⁷ Javier Barón sugiere una interesante relación entre el acromatismo de algunas obras de Gaya pintadas en México, a finales de los años cuarenta, con sus consideraciones sobre el color ausente en Velázquez. A propósito del *VIII Homenaje a Velázquez. La Venus*, de 1948, dice este autor: «En esta pintura el fragmento nuclear del cuerpo de la Venus está representado en grisalla y el color se desplaza, con elegancia sutil y alusiva a dos florecillas a su pie, sobre un tapete cuyo rojo evoca, con marcada intensidad sensorial, la sensualidad que el pintor había velado en el cuerpo. Mediante este desplazamiento metafórico preserva, sin perder su poder de sugestión, la que considera condición acromática de la obra velazqueña». En J. Barón, «Velázquez, razón y cifra de la pintura de Ramón Gaya», *Turía, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 190.

⁵⁴⁸ En la anotación ya mencionada aquí del *Diario de un pintor* el 2 de julio de 1952 en Venecia Gaya alude a la «realidad real»: «Es, sencillamente, la... realidad, esa *excesividad* que hay siempre en la realidad, lo que me hunde y me exalta sin remedio. Lo ideado, lo imaginado, lo fantaseado, lo soñado, me deja más bien en la indiferencia; mis propios sueños, ni siquiera en el momento, en el tiempo mismo de estar soñándolos, me los he podido *crear*, y claro, no pudieron jamás dejarme huella alguna, ni pudieron... arrastrarme jamás hacia el tan manoseado 'surrealismo'. [...] La realidad... real en cambio, me ha dejado siempre como anegado en ella, colmado de ella, embebecido, embelesado, sin respiración». Véase Ramón Gaya, *Obra completa*, 2010, pp. 400-401 (las cursivas son de Gaya). Véase el estudio de esta noción en R. Tejada, «El sentido de lo real en la obra de Ramón Gaya», *Pintar la orilla de un abismo con tu mano. Estudios sobre Ramón Gaya*, Fundación CajaMurcia, 2010, p. 157.

⁵⁴⁹ GAYA 2010, p. 113.

la realidad no está encajonada ni fija. Y es que, añade Gaya, para que «la ley de la composición pueda ser aplicada, se necesita partir de unos espacios cerrados, delimitados, convenidos, establecidos; sólo entonces puede empezar a ordenarse, a componerse una composición. La composición de un cuadro está siempre sujeta al cuadrado, al rectángulo inicial. Sin marco, sin el límite del marco, añade nuestro autor, no llegaría a formarse jamás una composición».⁵⁵⁰ En cambio, para Gaya, Velázquez no percibe la realidad paso a paso, sino de un golpe que abarca la totalidad. El ejemplo que contrasta con esta naturalidad de Velázquez es la pintura de Tintoretto, en la que las figuras no alteran «la composición preconcebida, sino que, al contrario, muchos de esos gestos extravagantes, innaturales, han sido llevados hasta el delirio precisamente para poder hacerlos coincidir con ella, con sus leyes; tendremos entonces delante de los ojos una imagen parada del movimiento, o sea, un movimiento eternizado y una ley de composición cumplida».⁵⁵¹

En el caso de la luz de Velázquez, sigue diciendo Gaya, no es una luz pictórica con la función de modelar y resaltar las formas bellas. Tampoco es intensa, ni quiere apoderarse de nada. Únicamente busca la simple claridad con la que poner todo en claro con armonía. Se trata, pues, de una sosegada luz reparadora que luce para todos, porque «no es una luz estética, sino ética, buena».⁵⁵² Y es que, según nuestro autor, la vocación instintiva de Velázquez no es gozar donando belleza a la sociedad, porque «lo que busca es ir creando unos seres vivos, unos hijos vivos que poder darle, no a la sociedad –que no juega aquí– sino a la realidad, a la hambrienta y dura realidad».⁵⁵³ Para Velázquez, entonces, al acoger toda la realidad, belleza y fealdad valen lo mismo, tanto la más hermosa como la más horrorosa, sin dejar de señalar las diferencias. Este es el caso de la deforme Maribárbola, acogida por el maestro sevillano en *Las meninas* como si fuera una flor fuera de escala, pero con la legitimidad de la vida al recibir en el rostro «la luz tierna igualatoria del día velazqueño».⁵⁵⁴ De este modo, el propósito del pintor sevillano no es adulador ni exaltador, sino el de hacer un claro y sereno homenaje a «un vívido centro misterioso que la realidad lleva en sí, pero que no es ella»,⁵⁵⁵ porque lo que quiere pintar Velázquez, añade nuestro autor, es la transparencia que hace que la realidad en sus lienzos sea como fantasmal.

Pues bien, la conclusión a la que llega Gaya en su ensayo, por medio de una vía negativa, la forma mística de expresar lo inefable, es que ni el color, ni el dibujo, ni la composición, ni el claroscuro, ni el estilo están en los lienzos del pintor sevillano. Y esta desaparición de los valores estéticos, aunque Théophile Gautier pretendiera expresar otra cosa, vendría a confirmar, a los ojos de nuestro autor, el sentido de la exclamación del francés ante *Las meninas*, precisamente porque, dice Gaya, en la obra maestra velazqueña «se ha evaporado el cuadro,

⁵⁵⁰ En estas palabras de Gaya se pone de manifiesto lo poco que le gustaban los marcos, ya que cuando los utilizaba era porque no tenía más remedio y parecía como si los aceptara a su pesar. De hecho, cuando tenía que exponer los marcos elegidos eran los más sencillos que podían encontrarse con molduras de la mínima anchura y del color natural de la madera sin barnizar. También parece traslucirse aquí la razón de su tendencia creciente a dejar blanco alrededor en sus obras de madurez. Véase *ibíd.*, p. 116.

⁵⁵¹ *Ibíd.*

⁵⁵² *Ibíd.*, p. 120.

⁵⁵³ *Ibíd.*, p. 107.

⁵⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 119-120.

⁵⁵⁵ *Ibíd.*, p. 118.

se ha disuelto, se ha fundido, se ha consumido hacia dentro hasta desaparecer».⁵⁵⁶ Se podría pensar que nuestro autor apunta hacia la distinción entre el cuadro, que es el soporte del arte, y la obra de creación, que es lo que aparece en él. Así el aparecer de la pintura velazqueña hace desaparecer la superficie del soporte hacia dentro, como si se volviera cóncava. Y es que, según ha señalado acertadamente Javier Barón, la técnica tan desenvuelta de Velázquez, «que jamás insiste en su ejecución ni fatiga la obra», es la guía más segura para nuestro autor, quien definiendo de un modo extremo la mayor economía en la ejecución.⁵⁵⁷

Una parte significativa de las páginas del libro de Gaya la constituye su diálogo con Ortega, al que le reprocha eludir la pregunta por la naturaleza del acto creador, que es precisamente la más difícil para Gaya, como escribe en este fragmento:

«Aquí Ortega se equivoca, no porque no entienda de pintura –como críticos y demás especialistas se apresurarían a pensar–, sino más bien porque entendiendo bastante y siendo muy sensible a ella, se abandona con gusto a magníficas observaciones y a juicios casi siempre muy certeros, es decir, se abandona a eso que llamamos crítica, a esa debilidad que es la crítica, olvidando en cambio preguntarse por la índole central, medular, inicial, original, del misterio creador».⁵⁵⁸

Al considerar que hay juicios muy certeros y magníficas observaciones en Ortega, Gaya parece declarar que mientras escribe *Velázquez, pájaro solitario*, tiene delante el escrito orteguiano.⁵⁵⁹ Es más, se podría asegurar que todo el escrito de Gaya consiste en rebatir la hipótesis orteguiana del interés de Velázquez en la carrera de la nobleza como el principal motivo de su, al parecer, falta de interés en la pintura. Ahora bien, en los textos de Ortega encontramos muchas observaciones certeras, tal y como dice nuestro autor. Tan acertadas que podemos admitir bastantes coincidencias en los escritos de ambos, aunque sean observaciones enunciadas de modo muy diferente. Afirma el filósofo, en primer lugar, que la trayectoria del pintor sevillano se caracteriza por no pintar, ya que su auténtica vocación sería la de ser noble; considera también que en él la pintura es un don, una «gracia», y no una manera de vivir, lo que le haría insufrible el tipo de «hombre artista». Por tanto, dice Ortega, Velázquez se desentiende de la convivencia gremial, y como no tiene que competir con otros pintores, desdeña el oficio de pintor como tal.⁵⁶⁰ Esta desafección del pintor sevillano con el mundo artístico de su época es una característica admitida también por Gaya. De ahí que la soledad de Velázquez, dice Ortega, fuera una reacción de los artistas a su desdén y también la razón del silencio de los escritores de su tiempo, envidiosos y recelosos de su altivez.⁵⁶¹ El filósofo afirma que el talento de Velázquez era tal, que pintaba *alla prima*, o lo que es igual, que atacaba el vacío del lienzo suscitando el cuadro sin dibujo previo, reduciendo las pinceladas hasta dejar porciones del lienzo desnudas de pigmento.⁵⁶² En consecuencia, según

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁵⁷ J. Barón, «Velázquez, razón y cifra de la pintura de Ramón Gaya», *Turia, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 190.

⁵⁵⁸ *Op. cit.*, p. 103.

⁵⁵⁹ Nos referimos a J. Ortega y Gasset, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Revista de Occidente, 1950.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, pp. 56-77.

⁵⁶¹ *Ibid.*, pp. 60, 97 y 261.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 57.

sostienen tanto Gaya como Ortega, Velázquez no dibuja. Pero hay más coincidencias entre ambos. Ortega considera que el método del pintor sevillano es el progreso de una *técnica negativa* que consiste en prescindir y eliminar la representación del volumen sólido, frente al pasado de la pintura europea,⁵⁶³ ante el que el pintor se sitúa con soberana libertad. Esto significa, según Ortega, que Velázquez aprovecha estas enseñanzas de la pintura del pasado, pero no consiente que graviten sobre su obra.⁵⁶⁴ Del mismo modo Gaya en su poema dice de Velázquez: «Mucho ha sido borrado por su mano».⁵⁶⁵ Más aún, el filósofo considera que Velázquez descubre un nuevo continente del arte, porque su invención genial consiste en que a partir de él la pintura se hace exclusivamente pintura,⁵⁶⁶ «se hace sustancia o, dicho de otra manera, los ojos del contemplador tienen que gozar de la pintura en tanto que pintura».⁵⁶⁷ Igualmente Gaya alude en sus escritos a la pintura como sustancia.⁵⁶⁸ Así, Velázquez se aleja del modo forzado de la composición de la pintura italiana formalista que agrupa las figuras según líneas arquitectónicas geométricas que no son formas de cosas sino puras formas vacías a las que quedan sometidas las figuras en cuestión.⁵⁶⁹ Por tanto, aquí nuestro autor también estaría de acuerdo con el filósofo en que la composición tradicional del formalismo ya no está en Velázquez. Ortega añade que en la pintura italiana de los siglos XVI y XVII predomina la tendencia a representar formas artísticas, persiguiendo un ideal de belleza que no es real, sino imaginado. De este modo, dice el filósofo, desaparece la naturalidad del objeto, que se convierte en pura forma sin materia, puro estilo llevado hasta un amaneramiento deliberado, como sucede con Caravaggio, quien además de extremar el claroscuro, apenas dejó espacio vacío y libre.⁵⁷⁰ En cambio, Velázquez, dice el filósofo, renuncia a todo manierismo, permaneciendo ausente del cuadro, porque «la manera», el estilismo, dice Ortega, es un gesto personal y donde está presente el sujeto.⁵⁷¹ Aquí observamos que Gaya tiene una concepción muy similar del estilo y probablemente esta es la razón por la que afirma que Velázquez no tiene estilo, porque, en consonancia con este punto de vista del filósofo madrileño, nuestro autor observa que el sevillano no es manierista, pero tampoco realista ni idealista. Así, según sigue diciendo el filósofo, el pintor sevillano no pretende fingir en las cosas una perfección que ellas no tienen, ni deformar la realidad conforme a su deseo, sino que, por el contrario, el naturalismo de Velázquez consiste en respetar las cosas y dejarlas ser lo que son renunciando a pulirlas y a precisarlas. Observaciones acordes con lo que Gaya nos ha dicho en su poema: «Mucho ha sido borrado por su mano: lo ideal, lo perfecto, la belleza».⁵⁷² Ortega entiende que

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 85 (las cursivas son nuestras).

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁶⁵ GAYA 2010, p. 631.

⁵⁶⁶ J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. VIII, Revista de Occidente, 1962, p. 630.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 624.

⁵⁶⁸ Esta cita en la que conservamos la cursiva del autor es un ejemplo de los términos en los que Gaya considera a la pintura como sustancia: «creo en la pintura, en la sustancia y el... *sentimiento* de la pintura, de una pintura sola y única, vívida, siempre impertérrita; y creo en... su *paso*, en su ir, súbterráneamente, pasando». Véase GAYA 2010, p. 402. También usa este vocablo aplicado a la pintura en *ibid.*, pp. 42-43, 48, 158, 196, 200 y 211.

⁵⁶⁹ J. Ortega y Gasset, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Revista de Occidente, 1950, p. 229.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, pp. 232-247.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 257.

⁵⁷² GAYA 2010, p. 631.

el pintor sevillano descubre que los cuerpos en su realidad visible son imprecisos, flotan en un margen de imprecisión que es su verdadera presencia.⁵⁷³ Pues las cosas, observa el filósofo, «son en su realidad poco más o menos... no tienen superficies inequívocas y pulidas, sino que flotan en el margen de la imprecisión que es su verdadero ser. La precisión de las cosas es precisamente lo irreal, lo legendario de ellas».⁵⁷⁴ Por lo tanto, dice Ortega, al no expresar su personalismo con ningún estilo, Velázquez fue un silencioso,⁵⁷⁵ dejando ser a las cosas lo que ellas son y suscitando su presencia. Igualmente es necesario destacar que tanto Ortega como Gaya, cada uno de ellos con su lenguaje, filosófico uno y poético el otro, aluden a un cambio de paradigma estético que es el paso de la representación del formalismo idealista a la pintura como presencia.

Otra observación orteguiana que coincide con el escrito de Gaya es que Velázquez apenas pone materia porque su pintura, afirma el filósofo, es casi acuarela, y reduce los valores cromáticos del objeto con su tendencia a hacer predominar la gama fría, lo que supone para el filósofo una actitud de descreimiento del color. Esta interpretación la encontramos extrapolada en Gaya cuando afirma que en Velázquez no hay color. Ortega añade que el pintor sevillano reduce al extremo el modelado, pero de tal modo que su pintura no es plana, sino que convierte el cuadro en hueco, en una profundidad.⁵⁷⁶ Lo que dicho con el léxico gayesco, sería como decir que Velázquez convierte el cuadro en una concavidad.⁵⁷⁷ En este sentido resulta interesante la interpretación orteguiana de la inversión del arte tradicional que realiza Velázquez por medio de la cual la pintura «se vuelve del revés».⁵⁷⁸ Y es que, a pesar de que la meditación de Gaya parte de un enfoque divergente de los postulados orteguianos, resultan asombrosas sus coincidencias con no pocos criterios estéticos de Ortega. Un ejemplo lo tenemos en la interpretación orteguiana que considera que Velázquez hace triunfar la visión lejana, lo que transforma a la figura en incorpórea, como si fuera un fantasma.⁵⁷⁹ Esta sería para nuestro autor la transparencia que logra Velázquez en su transfiguración de la realidad. Por otra parte, tanto Ortega como Gaya consideran que no es adecuado llamar a la pintura de Velázquez «realista».⁵⁸⁰ Pero la coincidencia decisiva que encontramos en ambos autores es su convicción de que la pintura de Velázquez *salva* la realidad, como ya hemos leído en Gaya, y como leemos en este fragmento que hemos seleccionado del texto de Ortega:

«Velázquez se consideró siempre como alistado bajo la bandera de Tiziano, según nos refiere muy precisamente Boschini, que habló con nuestro pintor en el segundo viaje de éste a Italia. [...] La nueva generación está harta de Belleza y se revuelve contra ella. No quiere pintar las cosas como ellas ‘deben’

⁵⁷³ *Op. cit.*, p. 88.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 255.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, pp. 259-260.

Asimismo en J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. VIII, Revista de Occidente, 1962, p. 648.

⁵⁷⁷ Sobre la noción de «concavidad» en Gaya véase E. Chamorro Romero, «Contemplación artística y escucha analítica. A propósito de Velázquez, pájaro solitario, de Ramón Gaya», *Escritura e imagen*, vol. 7, Universidad Complutense, 2011, pp. 77-98.

⁵⁷⁸ J. Ortega y Gasset, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Revista de Occidente, 1950, p. 35.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 258.

⁵⁸⁰ Cf. «Por eso la realidad que vemos en sus lienzos no se parece en absoluto a la realidad violentada, desapacible, de los realistas, al botín sucio de los realistas». En GAYA 2010, p. 115.

Y el filósofo: «Mas decir de su arte que es realista no es sino la manera más enérgica de no decir nada». En *op. cit.*, p. 84.

ser, sino tal y como son. [...] Prefieren enfrentarse dramáticamente con lo real. Pero lo real es siempre feo. Velázquez será el pintor maravilloso de la fealdad. Esto significa no sólo un cambio de estilo en la pintura como los que habían precedido, sino un cambio de misión en el arte. Ahora se ocupará en *salvar la realidad*, que es corruptible, fugaz, que lleva en sí la muerte y la propia desaparición». ⁵⁸¹

A partir de Velázquez la nueva misión del arte es, según Ortega, la salvación de la realidad, venciendo la contingencia de la vida humana, sacando a la luz la plenitud. Ahora bien, esta idea tan sugerente de un arte con virtualidades salvíficas nos resulta a nosotros, lectores del siglo XXI, un poco lejana. ¿No se trata de una utopía ingenua? ¿No es una concepción quimérica la idea del mundo convertido en mejor gracias al arte? ¿En qué sentido podría el arte salvar al ser humano? Lo cierto es que el sentido del verbo salvar en tanto que función del arte resulta un tanto vago. Es preciso aclarar esta idea que a primera vista puede parecer algo extemporánea, y más si es tomada en consideración en un contexto que no es el religioso.

16. La salvación por el arte y lo sagrado

En primer lugar cabe decir que, si nos ceñimos al plano ontológico, el hecho de afirmar la realidad, de creer en ella, ya sería un modo de salvarla, otorgándole una consistencia que le ha negado el empirismo extremo de Berkeley, al sostener que a nuestra representación, o si se quiere, a nuestra percepción, no corresponde realidad alguna. Como escribe García Morente, «este postulado tan unánimemente admitido, parece, sin embargo, a primera vista, extraño y paradójico. El sentido común se rebela contra él. El sentido común piensa que las imágenes de las cosas son las cosas mismas. ¿Decís que el mundo exterior es una mera representación, engendrada por movimientos cerebrales? Pero entonces, replica el sentido común, estos movimientos cerebrales serán también imágenes pertenecientes a esa representación del mundo exterior. [...] M. Bergson se ha esforzado en demostrar que el sentido común en esto tiene razón». ⁵⁸² Sencillamente porque percibimos obstáculos exteriores a nosotros que se nos resisten. Por lo tanto, el mundo no es únicamente representación, como sostenía Schopenhauer, ⁵⁸³ este sería un punto de partida para analizar lo que Gaya quiere dar a entender al postular que el arte salva la realidad. ⁵⁸⁴ Así pues, cabe admitir que hay obstáculos que exigen ser salvados o superados, como hemos sabido que le sucedió al exiliado Ramón Gaya en algunos momentos difíciles de su vida, en los que tuvo la necesidad de superar las circunstancias difíciles que se le imponían. Pero si nos remitimos a la esfera del arte y su función, como es sabido, Schelling considera que el arte es el lugar donde el espíritu y la naturaleza se reconcilian, donde el yo y el mundo se reúnen. También es sabido que para Schiller el arte tiene una función pedagógica; pues lo bello ennoblece moralmente y presupone la idea de perfectibilidad humana y de progreso. Ya nos hemos referido a la función decisiva de la pedagogía para el krausismo, sin embargo, la función del arte como tal para Krause se resume en dejar mostrar a la realidad

⁵⁸¹ J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. VIII, Revista de Occidente, 1962, p. 624 (las cursivas son nuestras).

⁵⁸² M. García Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917, p. 89.

⁵⁸³ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Porrúa, 2003.

⁵⁸⁴ GAYA 2010, p. 78.

o a la naturaleza su vida superior.⁵⁸⁵ Ana María Leyra ha reflexionado en torno a esta propiedad que parece anidar en el arte. En su escrito «La salvación por el arte en la cultura española» señala que «la salvación por el arte significa la salvación por la creatividad, por la reflexión sobre las propuestas modélicas del artista creador, por el reconocimiento de su originalidad y de su ejemplaridad no con vistas a una contemplación pasiva, sino por sus efectos transformadores».⁵⁸⁶ Una idea que, según nos indica esta autora, se remonta al romanticismo con la propuesta de hacer del arte una religión y convertirlo en un modo de vida, como proponía Goethe en su *Wilhelm Meister*.⁵⁸⁷ Leyra descubre en *Vida de don Quijote y Sancho* de Unamuno y en las *Meditaciones del Quijote* de Ortega, así como en el teatro de Buero Vallejo, la idea de salvación en la filosofía española, y advierte que Ortega elige el *Quijote* de Cervantes como modelo ejemplar para la estética. A partir de aquí, esta autora explora un hilo conductor que conecta la obra orteguiana con las *Meditaciones metafísicas* de Descartes, cuyo antecedente, como es sabido, se encuentra a su vez en los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, una guía espiritual como revelación de la trascendencia y las vías de salvación.⁵⁸⁸ Así pues, como sigue diciendo esta autora, subyace en este conjunto de ensayos orteguianos un programa de salvación, ya que como admite el filósofo:

«Carecen por completo de valor informativo; no son tampoco epítomes –son más bien lo que un humanista del siglo xvii hubiera denominado «Salvaciones». Se busca en ellos lo siguiente: dado un hecho –un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor–, llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado».⁵⁸⁹

Por lo tanto, concluye Leyra, comprender es salvar, porque en el verbo salvar hay un precepto de comprensión, como observamos, a lo largo del escrito orteguiano, en el que, además de la célebre proposición «Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella, no me salvo yo»,⁵⁹⁰ leemos que Ortega afirma en reiteradas ocasiones su afán de comprender, caracterizado como «actitud religiosa»,⁵⁹¹ aunque, según añade Leyra, este afán no está asociado a una interrogación religiosa, como sucede en el texto de San Ignacio de Loyola, porque «los símbolos esenciales se han despojado de trascendencia y el papel de la religión en la cultura española va pasando a ser asumido por el arte».⁵⁹² En este sentido resulta reveladora la tesis de Constanza Nieto Yusta, «La redención de la modernidad en España»,⁵⁹³ donde, partiendo de la reflexión de Ana María Leyra, examina la misión cultural de Ortega como impulsor de un proyecto de redención en el ámbito de la creación artística, al considerar el arte como nuevo culto de los tiempos mo-

⁵⁸⁵ R. Pinilla, *El pensamiento estético de Krause*, Universidad de Comillas, 2002, p. 104.

⁵⁸⁶ A. M. Leyra «La salvación por el arte en la cultura española» en *De Cervantes a Dalí. Escritura, imagen y paranoia*, Editorial Fundamentos, 2006, p. 118.

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ *Ibid.*, pp. 120-124.

⁵⁸⁹ J. Ortega y Gasset, «Meditaciones del Quijote» (1914) en *Obras completas*, t. I, Revista de Occidente, 1963, p. 311.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 322.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 316.

⁵⁹² A. M. Leyra «La salvación por el arte en la cultura española» en *De Cervantes a Dalí*, Editorial Fundamentos, 2006, p. 127.

⁵⁹³ C. Nieto Yusta, «La redención de la modernidad en España. Una lectura de *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset», tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014.

dermos y como una herramienta de evangelización. A partir de una idea de la cultura entendida como medio de difusión eficaz y veloz de las ideas, Ortega postulaba una élite cultural para el adoctrinamiento de las masas con la instrumentalización del arte. Esta evangelización laica, observa Constanza Nieto, tuvo su pilar fundamental en el krausismo. Ahora bien, si Ortega, siguiendo a Joaquín Costa, creía que hay que cambiar el pueblo con élites, Francisco Giner era de la opinión de que era directamente el pueblo el que tenía que cambiar. Una opinión con la que estaba de acuerdo Juan Ramón Jiménez, al postular su idea de «aristocracia de intemperie» o de «inmensa minoría», una expresión en la que no cabían las élites, pues se trataba de un concepto interclasista, sustentado en las nociones de *pueblo* y de *cultivo*.⁵⁹⁴

Por lo tanto, podemos admitir que Gaya crece y se forma como pintor y como escritor en un entorno cultural en el que el arte está asumiendo algunas de las funciones de la religión. Un claro exponente de esta orientación de la cultura y del arte españoles son las Misiones Pedagógicas en las que, como sabemos, participó activamente nuestro autor. Los misioneros como Enrique de Azcoaga creían que «la cultura *salva* a los que la siembran de una manera humana y viva, y *pierde* a quienes humillan a sus destinatarios por convertirlos en idólatras de unos valores que únicamente como beneficio es legítimo defender». ⁵⁹⁵ Como apunta Enrique Andrés Ruiz, Azcoaga explicaba con esas frases el espíritu que animaba al teatro de las Misiones, hecho con el fin de «congregar a los seres humanos para ser un poco más»; ⁵⁹⁶ y el del Museo del Pueblo formado, «no para saber de pintura, sino para entender, gracias a la pintura y a su esfuerzo expresivo, cómo se reside en la tierra con cierto afán de plenitud». ⁵⁹⁷

La noción de salvación había tomado nuevos rumbos en la primera mitad del siglo xx, pues tras la retirada de Dios del campo de la ciencia, o debido a su muerte, como clamaba Nietzsche, surge la necesidad de llenar ese vacío en la nueva comprensión del mundo con un nuevo modo de sentir el tiempo moderno que no quiere renunciar a la espiritualidad. Unamuno establecía un nexo entre la idea de salvación con el verbo crear, afirmando: «Hemos creado a Dios para salvar al Universo de la nada». ⁵⁹⁸ Unos años después, ante los cambios sociales operados a partir de la Revolución industrial en Europa, Walter Benjamin afirmaba la necesidad de redención que el ser humano alcanzaría gracias a una débil fuerza mesiánica. ⁵⁹⁹ En 1899 Tolstoi había escrito *Resurrección*, su última gran novela. ⁶⁰⁰ A propósito de esta expresión, María Zambrano escribe: «Toda resurrección no es sino la trasmutación de algo que sigue siendo lo mismo, pero que ya no puede permanecer ni un instante más en su forma, y así de pronto, en lo más escondido, encuentra una nueva inspiración, encuentra que su esperanza y su desesperación andaban enredadas o eran demasiado difíciles, y descubre otras nuevas». ⁶⁰¹ Una reflexión de resonancias órficas que también se podría leer en clave nietzscheana, como

⁵⁹⁴ F. J. Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, pp. 319-321.

⁵⁹⁵ Citado por Enrique Andrés Ruiz en E. A. Ruiz, *Los hombres difíciles*, Museo Ramón Gaya, 2013, p. 90 (las cursivas son de Enrique Andrés Ruiz).

⁵⁹⁶ *Ibíd.*

⁵⁹⁷ *Ibíd.*

⁵⁹⁸ M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Alianza Editorial, 2008, p. 169.

⁵⁹⁹ W. Benjamin, «Sobre el concepto de historia» en *Obras*, libro I, vol. 2, Abada Editores, 2008.

⁶⁰⁰ L. Tolstoi, *Resurrección*, Editorial Pre-Textos, 2010.

⁶⁰¹ M. Zambrano, *La agonía de Europa*, Editorial sudamericana, 1945, p. 97.

si aludiera a una transvaloración. Y es que Nietzsche recurre más de una vez al verbo salvar. Así lo leemos en *Ecce Homo*, donde escribe: «No en vano he sepultado hoy mi año cuarenta y cuatro, me era lícito sepultarlo –lo que en él era vida está salvado, es inmortal».⁶⁰² La salvación en el sentido nietzscheano no es la salvación del alma, sino conocer la posibilidad de la resurrección inmanente queriendo hacia atrás y a la vez comprendiendo los errores, como cantaba Zaratustra: «Mas todo placer quiere eternidad. ¡Quiere profunda, profunda eternidad!»⁶⁰³ Y en esta búsqueda de la plenitud, la embriaguez, dice el filósofo-poeta, es esencial por intensificar las fuerzas y hacer partícipes a las cosas del estado del artista en un proceso que Nietzsche llama idealizar.⁶⁰⁴

Verificamos así que esta idea de la salvación ha venido siendo atribuida a la vida y al arte, más allá del sentido puramente religioso. Por su parte, Ernst Fischer considera que «la función permanente del arte consiste en recrear como experiencia de cada individuo la plenitud de lo que él no es, la plenitud de la humanidad en general».⁶⁰⁵ Una plenitud que no está, plenitud que es lo que falta, como si el arte fuera el suplemento que propusiera una manera de vivir suscitando una aspiración de transformación de la existencia presente con lo que confiere sentido al tiempo, salvando lo que merece ser recordado. Y es que, según Hartmann, la experiencia artística demuestra la posibilidad de elevar lo empírico más allá de sí mismo, de tal modo que «penetre en lo ideal y en lo simbólico». El artista es así aquel que guarda relación con la vida en sus expresiones visibles, en sus materiales y, sin embargo, trasciende y perfora «el puro dato de la vida».⁶⁰⁶ Incluso Freud encuentra ciertas virtualidades soteriológicas en el arte, al considerar que, aunque «la orientación estética de la finalidad vital nos protege escasamente contra los sufrimientos inminentes, [...] puede indemnizarnos por muchos pesares sufridos. El goce de la belleza posee un particular carácter emocional, ligeramente embriagador. La belleza no tiene utilidad evidente ni es manifiesta su necesidad cultural, y, sin embargo, la cultura no podría prescindir de ella».⁶⁰⁷ Incluso cabe igualmente pensar en una idea de salvación en un sentido terapéutico como alivio del peso del sufrimiento o como sublimación y transfiguración de las pasiones. O bien en el sentido liberador de la vida cotidiana, constreñida por lo funcional por medio del poder del arte.

Sin embargo, en la célebre proposición de Ortega de las *Meditaciones del Quijote*, «yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella, no me salvo yo», se podría pensar que el sentido del verbo salvar alude a salvar únicamente el yo, más que a una posibilidad que se extiende al ámbito espiritual del ser humano en su conjunto. En cambio, si hacemos un recorrido por las expresiones en las que Gaya incluye la palabra «salvar» en sus escritos, observamos que esta se puede interpretar en varios sentidos, pues unas veces el verbo se refiere a elevar, levantar o sublimar, y otras a superar lo difícil, en un sentido que podría tener antecedentes en la conocida noción hegeliana *Aufhebung*, de difícil traducción porque, además de negación de la

⁶⁰² F. Nietzsche, *Ecce Homo*, Alianza Editorial, 1979, p. 19.

⁶⁰³ F. Nietzsche, «La segunda canción del baile», *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, 1975, p. 313.

⁶⁰⁴ F. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza Editorial, 1993, p. 91.

⁶⁰⁵ E. Fischer, *La necesidad del arte*, Ediciones Península, 2011, p. 301.

⁶⁰⁶ Citado en S. Givone, *Historia de la estética*, Editorial Tecnos, 2001, p. 135.

⁶⁰⁷ S. Freud, *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, 2004, pp. 27-28.

negación, a un tiempo significa superar y conservar o asumir.⁶⁰⁸ Otras veces encontramos que la expresión «salvar» alude a la acción de escapar o de cruzar, de sufrir, de atravesar y vencer las contrariedades o las dificultades sin esquivarlas ni saltárselas.⁶⁰⁹

Ahora bien, en cuanto al arte, es importante señalar que nuestro autor no considera que la misión de este sea la de mejorar, ni moralizar, sino que más bien su función es realizar la realidad, o lo que es parecido: llevarla a su plenitud, porque entiende que el arte es lo que brota de la vida para salvarla como tal,⁶¹⁰ en el sentido de hacer visible algo misterioso, como un resto que se resiste a hacerse explícito porque no es familiar, no está dominado, pero es una diferencia, una fuente de vitalidad que es presencia, y no mera representación. Por tanto, salvar la realidad significa libertarla, en el sentido de sacarla de su prisión y dejarla ser lo que es,⁶¹¹ para que suscite ese lado poético y misterioso que también hemos llamado plenitud. Otro matiz lo encontramos en el vocablo redención, usado por Gaya en un sentido que cabría relacionar con la noción juanramoniana de sucesión, antes examinada en este estudio. Dice nuestro autor: «Es cierto que, después de Tiziano, toda la pintura parece moverse bajo su sombra (Rubens, Rembrandt, Velázquez, Goya, Constable), pero no se trata de influencia, sino de *redención*».⁶¹² Por lo tanto, el verbo redimir se puede interpretar aquí como la cualidad excepcional de algunas figuras que son como un faro que ilumina o como una fuente de la que beben los sucesores. De hecho, Juan Ramón Jiménez, según observa Francisco Javier Blasco, confiere al arte una virtud redentora en consonancia con la concepción regeneradora que en los ámbitos intelectuales de principios del siglo xx se atribuía al arte que, al identificar el problema de España con la crisis espiritual de la época, recurrieron al arte como panacea, buscando en él nuevos valores espirituales que repercutieran en el progreso social que perseguía el krausismo de Giner, porque creía más en el bienestar espiritual que en el material.⁶¹³

Y es que, a medida que vamos profundizando en el estudio de la obra gayesca, la poética de Juan Ramón Jiménez resulta cada vez más esclarecedora para comprender los presupuestos estéticos de nuestro autor. Así, comprobamos que el poeta utiliza el término salvación al afirmar: «Vivimos de y con lo que salvamos por el arte», según la cita que aporta en su excelente estudio Francisco Javier Blasco, quien caracteriza la teoría juanramoniana de la creación artística como «un canal que pone en relación ambas categorías –vida y arte–, e implica un proceso reflejo, que reúne en la actividad creadora dos momentos; el primero va *de la vida al arte* y puede concretarse como «salvación» de instantes supremos de la vida del poeta, llevada a cabo en el «vencimiento del espacio y tiempo»; un segundo momento, en camino hacia la renovación sucesiva del espíritu, recoge el movimiento inverso, *del arte a la vida*. El arte incide positivamente sobre la vida e incide como un valor, no como una norma. [...] La única norma

⁶⁰⁸ J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, t. II, Barcelona, Editorial Ariel, 2001, p. 1580.

⁶⁰⁹ GAYA 2010, pp. 898-899.

La obra escrita de nuestro autor está jalonada de expresiones construidas a partir del verbo «salvar». Desde «Visita al Museo de Arte Moderno» de 1933 hasta *Naturalidad del arte*, terminado de escribir en 1996, las referencias a la palabra «salvación» o al verbo «salvar» aparecen con regularidad.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 80.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 116.

⁶¹² *Ibid.*, p. 42 (las cursivas son de Gaya).

⁶¹³ F. J. Blasco, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, pp. 81-82.

se concreta en la necesidad que tiene el poeta de sucederse en espíritu». ⁶¹⁴ Se trata, por tanto, de un movimiento de ida y vuelta que va de la vida al arte y del arte a la vida, con el que ambas categorías se otorgan mutuamente sentido. De este modo, sigue diciendo Blasco, el poeta crea una nueva realidad en la que todo lo real material, e incluso su propia vida, se salva de la nada y el sin-sentido. Se trata, señala este autor, de la *realidad mágica* [sic], de la que nos habla Juan Ramón, que no es la negación de la realidad conocida, sino su enriquecimiento cualitativo. ⁶¹⁵ Así pues, cuando leemos la palabra milagro en los textos de Gaya, no sería descabellado pensar que se refiere al instante en el que surge el sentido del sin-sentido.

Pues bien, después de esta breve digresión para intentar esclarecer lo que nuestro autor quiere dar a entender con la noción de salvación, vamos a retomar la lectura comparada que estamos realizando de sus escritos sobre Velázquez, donde hemos insinuado que en los textos de Ortega ya están aludidas las cinco notas que Gaya atribuye al pintor sevillano por medio de la simbología mística del pájaro solitario: altura de miras, soledad, inspiración, libertad y silencio. Y del mismo modo, cuando Ortega afirma que Velázquez no *pinta*, o cuando alude a la técnica negativa para dar cuenta de la ruptura del pintor sevillano con los valores estéticos tradicionales –el color, el dibujo, la composición, el claroscuro y la manera o el estilismo–, percibimos la coincidencia de la reflexión gayesca que infiere igualmente que Velázquez «no pinta», planteada en clave de paradoja extrema de tal modo que, como dice Miguel Morey, «parece devolvernos al punto de partida a ese pintor que aspira a dejar de pintar, en una transposición plástica sin duda de esa figura del lenguaje tan cara a los místicos como es el oxímoron: oscura claridad, soledad sonora, música callada... Aquí, pintura incolora: incolora como el agua, incolora como el aire de la sierra madrileña...». ⁶¹⁶ Pero dejamos de momento la mayor de las paradojas, la afirmación de que Velázquez no quiere pintar –aquí coinciden tanto Ortega como Gaya, aunque en un sentido casi opuesto–, cuando es sabido que el sevillano es para nuestro autor el paradigma de los creadores. De momento examinaremos esta afirmación en los textos de Ortega.

Jonathan Brown, en su estudio de los documentos historiográficos del arte español del siglo xvii, confirma la soledad de Velázquez, ya que apenas se encuentra rastro alguno de la repercusión de su obra entre los pintores que le sucedieron. Estos miraron hacia otros modelos. ⁶¹⁷ Y este hecho, dice Brown, no es de extrañar, si tenemos en cuenta que su pintura es una revalorización de la naturaleza para el proceso de creación artística, ⁶¹⁸ como lo corrobora el hecho de que los paisajes de la Villa Medici figuren entre los primeros lienzos conocidos que se pintaron directamente del natural al óleo, renunciando al dibujo. ⁶¹⁹ Según el historiador: «La carrera artística de Velázquez se dedicó en gran medida a reconsiderar la relación existente entre el arte de la pintura y la naturaleza, a estudiar y representar el mundo desde una perspectiva de respeto por las posibilidades expresivas inherentes a determinados fenómenos

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 212 (las cursivas son del autor).

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 236. (Las cursivas las utiliza el autor en su escrito).

⁶¹⁶ M. Morey, «Las condiciones del pájaro solitario. (Invitación a Ramón Gaya)», *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, 2003, n.º 5, p. 20.

⁶¹⁷ J. Brown, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Alianza Editorial, 1999, pp. 266-267.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. viii.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 205.

naturales, especialmente al color y a la luz». ⁶²⁰

En cuanto a los escritos de Ortega, Jonathan Brown reconoce que fueron providenciales en su juventud para descubrir en Velázquez a su pintor favorito, al que quizá más esfuerzo y tiempo de estudio le ha dedicado el historiador. A pesar de lo cual considera que la del filósofo madrileño es una visión extremadamente personal, en base a interpretaciones que se apoyan más en la especulación que en la investigación, y acaban chocando contra una muralla de datos. ⁶²¹ Brown entiende que la equivocación de Ortega al afirmar que la principal motivación de la vida de Velázquez era su deseo de pertenecer a la nobleza está originada por la aceptación de las explicaciones de su biógrafo Palomino, quien creía que ese deseo influyó en el descenso de la producción del pintor durante el período de hacia 1640-1648, ya que Velázquez había sacrificado su arte en bien del servicio real. Servicios prestados al rey que fueron recompensados en 1652 con su nombramiento como aposentador mayor de palacio. ⁶²² Según Brown, Velázquez alentó por igual ambas ambiciones: la de ser pintor y la de ser cortesano, a pesar de que ambas eran excluyentes: en la rígida y jerarquizada corte de Felipe IV no se podía ser a la vez un gran pintor y un gran caballero. ⁶²³ En el estudio de Brown resultan especialmente interesante los datos que aporta para probar la ambición pictórica de Velázquez, que el historiador deduce del análisis de las dos obras maestras de sus últimos años: *Las meninas* y *Las hilanderas*. En este último cuadro, también llamado *La fábula de Aracne*, se muestra el mito en el que las Parcas tejen con sus hilos el tapiz de cada existencia. En el contexto del mito, Brown repara en que es significativa la elección del modelo, el tapiz de Aracne, que ha igualado a la creación de Minerva. Lo más meritorio de esta interpretación estriba en haber reparado en *Las hilanderas* como un homenaje de Velázquez a Tiziano, ya que el cuadro modelo del tapiz, *El rapto de Europa*, es obra del maestro veneciano. De este modo el pintor sevillano compara a Tiziano con Aracne, afirmando implícitamente que el primero «sabía pintar como los dioses». Así pues, en este cuadro, probablemente el último que pintó Velázquez, el célebre historiador halla la clave justificativa de las convicciones velazqueñas sobre el valor trascendental del arte de la pintura, así como una intención programática del maestro al rendir homenaje a su ilustre predecesor. Brown concluye que con este homenaje a Tiziano Velázquez reclama para sí un puesto en la descendencia del pintor veneciano, paradigma artístico y social del momento. ⁶²⁴

Por tanto, admitimos con Jonathan Brown y con Gaya que Velázquez creía en el valor de la pintura y en sus potencialidades como creador. Un poder fascinante que apreciamos con toda su fuerza en el retrato de Francisco Lezcano, más conocido como *El niño de Vallecas*, del que Brown describe la ejecución llevada a cabo por el maestro con la técnica del apunte, desta-

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 266.

⁶²¹ *Ibid.*, pp. vii-viii.

⁶²² *Ibid.*, p. 183.

⁶²³ *Ibid.*, p. 264.

⁶²⁴ Aunque el estudio de Jonathan Brown sobre este cuadro es muy sugerente, no disponemos de tiempo ni de espacio para extendernos en todos sus pormenores, por lo que nos limitamos a señalar que la clave del homenaje de Velázquez a Tiziano está en la escena del tapiz que aparece en el fondo del cuadro de *Las Hilanderas* (también llamado *La fábula de Aracne*), basada en *El rapto de Europa* de Tiziano, obra que por entonces se encontraba en las Bóvedas de Tiziano del Alcázar. En el contexto del mito, dice Brown, es significativa la elección del modelo. El tapiz de Aracne que es en realidad el lienzo de Tiziano, ha igualado a la creación de Minerva. Así, al comparar a Tiziano con Aracne, Velázquez está reconociendo a este como maestro, y, al mismo tiempo señalando implícitamente que sabía «pintar» como los dioses. Véase en *ibid.*, pp. 252-253.

cando especialmente el núcleo de atención que es el rostro, cuyos rasgos han sido plasmados con las transparencias que caracterizan a los retratos informales.⁶²⁵

Sin embargo, resulta llamativo que Ortega en sus escritos no mencione este cuadro en particular. Únicamente repara de pasada en los retratos de los enanos, bufones y locos con un lenguaje no muy piadoso para señalar que son probablemente lo mejor de la obra velazqueña, en tanto que modelos perfectos para hacer ensayos de técnica pictórica. Aunque Velázquez, que era de temperamento melancólico, no creía que los valores convencionales de belleza, fortaleza o riqueza fueran los que debían ser exaltados, añade el filósofo, sino más bien el valor de la simple existencia: «Y eso, la simple existencia, era lo que le interesaba reproducir con sus pinceles. De aquí que el carácter negativo de sus monstruos se le transmutase en un valor positivo».⁶²⁶ Se diría que Ortega está haciendo una lectura de la obra de Velázquez en clave nietzscheana, al insinuar la inversión realizada por el pintor de los valores imperantes en la pintura italiana de la época. Una inversión que el pintor sevillano efectúa, en primer lugar, en los cuadros sobre escenas mitológicas, como *El triunfo de Baco*, *La fragua de Vulcano*, *El dios Marte*, *Mercurio y Argos*, o *Las hilanderas*. Porque ante una imagen mitológica, Velázquez busca en lo real una escena homóloga. «La Bacanal» de los pintores italianos, dice Ortega, quedará reducida a una escena trivial de mendigos borrachos.⁶²⁷ De este modo, en vez de dejarse llevar por el mundo imaginario, el pintor sevillano obliga a los mitos a retroceder a la verosimilitud. Así pues, como dice el filósofo, Velázquez «vuelca del revés» el mito y de este modo, añade, «la jocunda fantasmagoría pagana queda capturada dentro de la realidad, como un pájaro en la jaula».⁶²⁸ Así, concluye que Velázquez «logra ante estos temas que, tomados de frente, serían la negación de su idea de pintura, salvar la realidad y negar la fantasmagoría, sin ser infiel a ella».⁶²⁹ Por lo tanto, salvar la realidad es aquí la operación velazqueña de inversión de la pintura renacentista platónica que exaltaba una belleza ideal inexistente. Por el contrario, Velázquez en sus cuadros de escenas mitológicas da entrada al mundo real de lo existente y muestra que el misterio poético que late en todo mito está sucediendo y nunca concluye del todo, porque, como dice Ortega, «la realidad se diferencia del mito en que no está nunca acabada».⁶³⁰

Pues bien, después de este rodeo orteguiano, nuestra lectura de *Velázquez, pájaro solitario* alcanza las páginas más extraordinarias, en las que nuestro autor se refiere a *El niño de Vallecas*.⁶³¹ Sobre estas páginas Javier Barón observa que nos encontramos con el Gaya más conmovedor, aquel que comprende que en el rostro del bufón está la divinidad.⁶³² Para José Luis Pardo, el *Velázquez, pájaro solitario* de Gaya es el punto de culminación del homenaje de nuestro autor a Velázquez que, junto con la pintura de su *IX homenaje a Velázquez*, en el que contemplamos el fragmento de *El niño de Vallecas*, constituye un vehículo admirable para comprender la dimensión implícita del lenguaje que se muestra en la relación de continuidad en el silencio y en la luz, entre la palabra

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 154.

⁶²⁶ J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. VIII, Madrid, Revista de Occidente, 1962, pp. 649-650.

⁶²⁷ *Ibid.*, pp. 627-628.

⁶²⁸ J. Ortega y Gasset, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Revista de Occidente, 1950, p. 94.

⁶²⁹ *Op. cit.*, p. 645.

⁶³⁰ J. Ortega y Gasset, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Revista de Occidente, 1950, p. 89.

⁶³¹ R. Gaya, *op. cit.*, pp. 120-122.

⁶³² J. Barón, «Velázquez, razón y cifra de la pintura de Ramón Gaya», *Turia, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 193.

y la imagen, entre el texto y el cuadro. Una continuidad en la que, como observa Pardo, frente a la crueldad del escrito de Ortega, que resalta la insignificancia del personaje, Gaya pone de relieve la intimidad del bufón que se manifiesta en su rostro.⁶³³ Nuestro autor repara en que esa luz igualatoria de Velázquez queda prendada de la divina bobería del rostro de *El niño de Vallecas*, y se convierte en otra luz más alta y elevada. Se trata, dice Gaya, de una luz anterior e interior que nos hace ver una faz naciente y redentora. Porque, añade, *El niño de Vallecas* es todo él como una elevación, como una ascensión. Por tanto, se trata del escalón supremo de la obra de Velázquez, que es el ámbito desde donde dice Gaya que es posible saltar al otro lado de todo, donde pintura y realidad parecen trocarse en otra cosa, transformarse en un canto sagrado.⁶³⁴ O dicho de otra manera: la pintura ha sido superada y se ha convertido en poesía:

«Porque cuando Velázquez pinta la cara del Niño de Vallecas, ya no se puede ser un poeta más grande –ni más misterioso–. Así que no se trata de hacer versos. Velázquez con su pincelada hace poesía».⁶³⁵

Velázquez ve el misterio que encierra ese ser angélico. Un misterio que no se puede explicar sino únicamente sentir. También María Zambrano ve en Velázquez al pintor que derrama lo más misterioso de su arte sobre los enanos e idiotas, a los que retrata como si fueran dioses o como seres en quienes lo divino resplandece.⁶³⁶ Y es que, como señala Miguel Morey, «el trabajo creador de María Zambrano y el de Ramón Gaya a menudo corren hasta tal punto parejos que parecen el fruto necesario de una misma mirada, de una similar entrega a la contemplación».⁶³⁷ Del mismo parecer es Pedro Chacón Fuertes,⁶³⁸ cuando señala que la filósofa, que compartía con nuestro autor una similar concepción del acto creativo como acto desvelador del misterio que encierra la realidad, profundizó en el sentido del enigma que se transparentaba tras la imagen del cuadro *El niño de Vallecas*, en el que divisaba el desvelamiento del carácter sagrado de la realidad. Un carácter sagrado que, como Tomás Segovia declaró en una conversación con Pedro Chacón, era el sustrato de la corriente afectiva y de compenetración espiritual que circulaba entre María Zambrano y Ramón Gaya, porque para ambos la realidad era sagrada.⁶³⁹ Así lo confirma respecto de nuestro autor el poeta Tomás Segovia:

«Decir que Ramón Gaya es un hombre de fe es decir que su mundo se funda en lo sagrado. Leyendo sus escritos tiene uno constantemente la impresión de que la obra de los grandes creadores es sagrada, pero antes que nada la realidad es sagrada, la vida es sagrada. En esa visión, si el arte es sagrado no es a pesar de la burda realidad, sino porque la realidad misma es sagrada».⁶⁴⁰

⁶³³ J. L. Pardo, «Gaya o la intimidad», *Turia, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 182-183.

⁶³⁴ GAYA 2010, pp. 120-121.

⁶³⁵ GAYA 2007, p. 231.

⁶³⁶ M. Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, Eutelequia, 2012, p. 91.

⁶³⁷ M. Morey, «Las condiciones del pájaro solitario. (Invitación a Ramón Gaya)», *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, 2003, n.º 5, p. 21.

⁶³⁸ P. Chacón Fuertes, «Ramón Gaya - María Zambrano: afinidades electivas», en *Escritura e Imagen*. vol. 7, Madrid, Universidad Complutense, pp. 39-58.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁴⁰ T. Segovia, «La buena fe», prólogo a la *Obra completa* de Ramón Gaya. En GAYA 2010, p. 11.

Esta afirmación reveladora del poeta que conocía tan bien a nuestro autor apenas admite comentario alguno. Precisamente el escrito en el que Gaya manifiesta su convicción del carácter sagrado de la realidad es en el «estrambote en prosa» que sigue a su soneto «Velázquez» de 1977:

«La realidad es, pues, sagrada, no por sí misma, por ser sí misma, sino por lo que esconde –por lo que esconde de divino– ya que la realidad –que no es divina– es sagrada como puede ser sagrada un arca, una caja, una casa, una cueva, una celda».⁶⁴¹

A partir de este fragmento comprendemos mejor el significado simbólico que otorga Gaya a palabras o imágenes como casa o nido, caja, cueva, celda o incluso cárcel. Imágenes que captan esa misteriosa condición de la realidad, que para él esconde lo sagrado. Según se presenten estas, serán nido o celda, es decir, poseerán o no la virtualidad de hacer visible lo sagrado, de hacerlo transparente. Por sus escritos sabemos que nuestro autor considera lo sagrado como lo intocable, y por esta razón la realidad no puede ser esquivada, evitada ni saltada,⁶⁴² ni tampoco desfigurada ni sustituida por la religión, ya que «el arte no es una religión, sino una fe, y el artista grande no es nunca un sacerdote –como es siempre un sacerdote el artista pequeño, el artista artístico–, sino un creyente. Porque ser artista no es oficiar sino creer».⁶⁴³ Según la visión de Gaya, Velázquez ha comprendido el carácter sagrado e intocable de la realidad, que es como una cortina de la que no se puede prescindir, pues su modo de proceder, añade, es aceptarla sin negarla ni esquivarla, porque cuenta con ella para llegar a trascenderla.⁶⁴⁴ Por tanto, la realidad se puede salvar, atravesar, transfigurar, preservando su fondo misterioso, y ese fondo es para Gaya un foco activo y creador que le transporta fuera de sí. Es lo que nuestro autor, como recordaremos, denomina «la excesividad» de lo real, que es al mismo tiempo la «realidad real»:

«Me encuentro, desde luego, demasiado alterado, excitado, y como anonadado, medio vencido. Es, sencillamente, la... realidad, esa *excesividad* que hay siempre en la realidad, lo que me hunde y me exalta sin remedio. Lo ideado, lo imaginado, lo fantaseado, lo soñado, me deja más bien en la indiferencia; [...] la realidad... real, en cambio, me ha dejado siempre como *anegado* en ella, colmado de ella, embebecido, embelesado, sin respiración».⁶⁴⁵

Como observa con acierto Ricardo Tejada, las expresiones «alelado», «inmerso» o «pasmado» son frecuentes en los escritos gayescos de los años 50 y 60. Con ellas alude a una experiencia de disolución del yo, de indistinción entre el sujeto y el objeto y de sobrecogimiento ante lo que él llama la «excesividad» de lo real. Este autor considera que lo crucial para Gaya no es salvar la realidad, sino *anegarse* en ella, fundirse con ella y llegar a ser parte de ella.⁶⁴⁶

⁶⁴¹ GAYA 2010, pp. 632-633.

⁶⁴² *Ibid.*

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 400 (las cursivas son de Gaya).

⁶⁴⁶ R. Tejada, «El sentido de lo real en la obra de Ramón Gaya», *Pintar la orilla de un abismo con tu mano*, Fundación CajaMurcia, 2010, pp. 158-159.

Ahora bien, el término «realidad» en Gaya resulta un tanto vago, pues unas veces tenemos la impresión de que remite a las apariencias o a los fenómenos tal como son captados por la experiencia perceptiva, como si fuera una corteza que hay que atravesar para sentir eso misterioso que encierra, y otras veces parece aludir a lo existente, a lo físico o al sentido más filosófico de la consistencia de las cosas, de su naturaleza, su esencia o dignidad ontológica. Sea como fuere, Gaya considera que «al español no le gusta la realidad, pero la supone sagrada, y la acepta, pues, como un cáliz, la va bebiendo como una hiel mística, la va sorbiendo como una sabiduría».⁶⁴⁷ Esta reflexión parece evocar otra de Ortega a propósito de lo que el filósofo llama la emoción española, que considera realista porque quiere salvar las cosas pequeñas.⁶⁴⁸ Por su parte, María Zambrano señala que la realidad hecha problema en la filosofía posterior a Kant determina un concepto de realidad como una condición o como un modo de ser de las cosas, y añade:

«Mas, la realidad como se presenta en el hombre que no ha dudado, en el hombre que no ha entrado todavía en conciencia y aún mucho antes en el hombre en el estado más original posible, en el que crea e inventa los dioses, la realidad no es atributo ni cualidad que les conviene a unas cosas sí y a otras no: es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida: corresponde, en suma a lo que hoy llamamos ‘sagrado’.

»La realidad es lo sagrado y sólo lo sagrado la tiene y la otorga».⁶⁴⁹

La filósofa alude a la mentalidad ingenua que no problematiza la realidad. No se pregunta kantianamente por los límites del conocimiento ni degrada los misterios al convertirlos en problemas. Lo sagrado es entonces el modo de presentarse la realidad ante una mirada que no la estudia ni la analiza, sino que simplemente la *vive* espontáneamente. Como si todavía no hubieran huido los dioses de un mundo encantado que preserva un secreto escondido. Es, por tanto, una realidad que Zambrano llama sagrada porque, como cree Gaya, esconde algo misterioso que irradia vida.

Ahora bien, ¿qué es lo sagrado? Según Mircea Eliade, para el hombre religioso el mundo presenta siempre una valencia sobrenatural que revela una modalidad de lo sagrado. Este autor considera que «todo fragmento cósmico es ‘transparente’: su propio modo de existencia muestra una estructura particular del Ser».⁶⁵⁰ No hay que olvidar, añade, que para el hombre religioso la sacralidad es una manifestación plenaria del Ser. Pues las revelaciones de la sacralidad cósmica son revelaciones primordiales que han tenido lugar en el pasado más remoto de la humanidad y las innovaciones aportadas por la historia no han logrado abolir.⁶⁵¹ En este sentido, Robert Caillois indica que la noción de lo sagrado «conserva una individualidad bien señalada que le confiere una unidad incontestable, por muy diversas que aparezcan, desde la más primitiva a la más elaborada, las civilizaciones en las que se la constata, y por muy redu-

⁶⁴⁷ *Op. cit.*, p. 30

⁶⁴⁸ J. Ortega y Gasset, «Arte de este mundo y del otro» en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, prólogo de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa Calpe, 2002, pp. 121-122.

⁶⁴⁹ M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, 1973, pp. 32-33.

⁶⁵⁰ M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Labor, 1981, p. 119.

⁶⁵¹ *Ibid.*

cida que se presente su esfera de influencia en la existencia moderna».⁶⁵² Lo sagrado, añade Caillois, es aquello sustraído al uso común, que es fuente de respeto y condición de vida. Se caracteriza por tener la ambigüedad fundamental de toda fuerza latente que repele y fascina a la vez, porque, como es prohibida y peligrosa, provoca al mismo tiempo el deseo y el temor, el miedo y la esperanza. Y es que, como señala este autor, lo sagrado suscita en el fiel los mismos sentimientos que el fuego en el niño: el temor de quemarse y el afán de encenderlo.⁶⁵³ Se opone a lo profano, que es el mundo de la comodidad, como se opone la energía a la sustancia. Lo sagrado alberga una polaridad que, según Caillois, son dos vértigos que «atraen al hombre, cuando la comodidad y la seguridad ya no le satisfacen, cuando le pesa la segura y prudente sumisión a la regla. Comprende entonces que ésta sólo existe allí como una barrera, que no es ella lo sagrado, sino lo que lo pone fuera de su alcance, que conocerá y poseerá el que la haya rebasado y roto. Una vez franqueado el límite, no hay retorno posible».⁶⁵⁴

Por los escritos autobiográficos de María Zambrano sabemos que su descubrimiento de lo sagrado se debe en gran parte a la lectura en su adolescencia del libro de Rudolf Otto,⁶⁵⁵ *Das Heilige*, publicado en 1917 y traducido al castellano por Fernando Vela para Revista de Occidente en 1925, con el título *Lo santo*.⁶⁵⁶ Mircea Eliade da cuenta de la resonancia mundial de este libro, que debió su éxito a la originalidad de su enfoque al analizar las modalidades de la experiencia religiosa, en vez de estudiar las ideas de *Dios* y de *religión*. Dejando de lado el aspecto racional y especulativo, Otto toma en consideración el lado irracional que subyace en la significación para el creyente del «Dios vivo», que no era la noción abstracta del Dios de los filósofos, sino lo que se singulariza como *ganz anderes*, lo «absolutamente otro».⁶⁵⁷ *Das Heilige*, lo sagrado, es un concepto que Otto define como aquello que es *numinoso* (del latín *numen*, «dios») y misterioso por ser el excedente de significación de esa manifestación emocional primitiva, un reflejo sentimental primigenio y característico que puede ser indiferente a la ética, pero que está presente en todas las religiones como su fondo o médula, aunque, añade Otto, con mayor vigor en las semíticas y de modo preeminente en la religión bíblica. Lo *numinoso* se sustrae a la razón y por tanto es *árreton*, inefable, completamente inaccesible a la comprensión por conceptos. Así pues, esta noción, añade Otto, «no se puede definir en sentido estricto, como ocurre con todo elemento simple, con todo dato primario: sólo cabe dilucidarla. [...] quiere decirse, en suma, que nuestra incógnita no puede enseñarse en el sentido estricto de la palabra, sólo puede suscitarse, sugerirse, despertarse, como en definitiva ocurre con cuanto procede del espíritu».⁶⁵⁸ Otto describe el desarrollo del proceso de moralización y racionalización de lo numinoso que culmina al fraguar en la idea de divinidad. Este proceso comienza con la religión de Moisés, el estadio en el

⁶⁵² R. Caillois, *El hombre y lo sagrado*, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 55 (la primera edición en castellano fue publicada en 1942).

⁶⁵³ *Ibid.*, pp. 27-30.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁵⁵ M. Zambrano, *Obras completas*, tomo VI, Galaxia Gutenberg, 2014, p. 722.

⁶⁵⁶ R. Otto, *Lo santo*, Revista de Occidente, 1925.

(Para todas las citas utilizamos la 2.ª reimpresión de la edición de bolsillo de Alianza Editorial de 2007).

⁶⁵⁷ M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Labor, S.A., 1967, pp. 17-18.

⁶⁵⁸ *Op. cit.*, pp. 13-15.

que se consuma el sentido de lo santo.⁶⁵⁹ Por lo tanto, lo santo es la racionalización de lo numinoso. Ahora bien, Otto señala que hay medios de expresión artística de lo numinoso y en principio lo asocia con el concepto de lo sublime en Kant, pero esta asociación la amplía con la idea de lo mágico como otro de los elementos indirectos de la representación de lo numinoso en el arte. En Occidente, Otto considera, siguiendo a Worringer, que el arte que mejor expresa lo numinoso es el gótico, que «encanta» y «hechiza» por conservar la impronta de las formas mágicas. En cuanto a los medios más directos de los que dispone Occidente para su expresión, el autor menciona la oscuridad y el silencio. En cambio en Oriente la pintura china —que con mucha frecuencia está asociada a la poesía—⁶⁶⁰ es la que mejor expresa lo numinoso por medio del conocimiento de la nada y del vacío, pues, como añade este autor, la oscuridad, el silencio y el vacío son las negaciones que alejan la conciencia del aquí y del ahora, y hacen presente y actual eso que hemos llamado lo «absolutamente otro».⁶⁶¹ Así pues, el arte sería entonces la afirmación de lo suprasensible en lo sensible y un medio de apertura a la alteridad, a lo otro del hombre en el hombre, el dios y el animal o lo que es parecido: la naturaleza *naturans* y la naturaleza *naturata*. Pero lo que interesa destacar aquí es que Otto no sólo da cuenta de la presencia de lo numinoso en la esfera religiosa, sino también en la esfera del arte, en la cual toma una forma principalmente mágica. Por tanto, no parece descabellado pensar que lo numinoso en el arte y la poesía está íntimamente relacionado con lo mágico. Un supuesto que apunta hacia el origen mágico del arte, que como la poesía, contiene un significado no objetivo, sino más profundo y secreto, de carácter mágico.⁶⁶²

Pues bien, como acabamos de señalar, el libro de Otto que influyó tanto en el pensamiento de la filósofa malagueña describe el proceso de racionalización en el que lo numinoso se va transformando en lo divino. En el mismo escrito autobiográfico, antes mencionado, María Zambrano define la filosofía como la transformación de lo sagrado en lo divino, ya que considera que lo sagrado es lo entrañable, lo oscuro, lo apegado, que aspira a ser salvado en la luz, y «está adscrito a un lugar, está mudo, hace señas, atrae, se puede uno quedar pegado: pero de ahí nos salva, por decirlo así, lo divino. Y en lo divino sucede lo contrario: que es la transparencia, la presencia que querríamos encontrar siempre y que, aunque no la encontremos, la sabemos, está ahí».⁶⁶³ Una vez más se constata la sintonía entre el pensamiento de la filósofa y las meditaciones de nuestro autor, pues se diría que cuando Ramón Gaya contempla *El niño de Vallecas* está vislumbrando esta transformación de lo sagrado en lo divino. Y esta sería la virtualidad de la pintura de Velázquez que para nuestro autor salva lo real, al sacar a la luz, al liberar eso divino que está escondido como un misterio en el rostro del bufón Francisco Lezcano:

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁶⁰ La pintura china hunde sus raíces en una escritura ideográfica que a través de la caligrafía ha encomiado el uso del pincel y favorecido la tendencia a transformar los elementos de la naturaleza en signos. En este sentido Cheng destaca que la mayoría de los pintores no eran profesionales ni académicos, sino calígrafos y poetas que recurrían a un tipo de pincelada próxima a la escritura. Véase F. Cheng, *Vacío y plenitud*, Siruela, 2013, pp. 29, 32 y 58.

⁶⁶¹ *Op. cit.*, pp. 93-98.

El paralelismo que establece Otto entre la experiencia mística y la experiencia estética ha sido tratado con algo más de detenimiento en M. Moreno, *El arte como destino (pintura y escritura en Ramón Gaya)*, Editorial Comares, 2010, pp. 100-102.

⁶⁶² E. Fischer, *La necesidad del arte*, Ediciones Península, 2011, pp. 72 y 226-227.

⁶⁶³ M. Zambrano, *Obras completas*, tomo VI, Galaxia Gutenberg, 2014, p. 723.

«Pero esta luz igualatoria, que parecía en efecto lucir igual para todos y aclararlo todo, tropezará un buen día con una extraña criatura, *El niño de Vallecas*, y quedará prendada de su rostro, de la divina bobería de su rostro, de su divino rostro; la luz entonces alterará, por esta vez, su natural y modosa condición, convirtiéndose en otra luz, en una luz más alta, más elevada. Es como si la luz, la simple luz del día al tropezarse con ese rostro lo encontrara ya iluminado, ocupado por una luz anterior, interior, y no tuviera más remedio, de no pasar de largo, que fundirse con ella, que añadirse a ella. Es una faz, diríase, naciente, como una luna naciente, dolorosamente luminosa, y también dichosa, plena como una hostia alzada y redentora».⁶⁶⁴

Sorprendemos aquí a un Gaya que se siente como hechizado por el milagro de la presencia de ese rostro que manifiesta a la vez el estado naciente y el de plenitud, al irradiar una luz desde su interior. Y es que da la impresión de que nuestro autor expresa su experiencia estética con una analogía o un paralelismo con la contemplación mística.

En su estudio sobre la mística del maestro Eckhart, Rudolf Otto dedica un capítulo a la metodología de la contemplación partiendo de un escrito de Lutero titulado *Cómo se ha de orar*, en el que el punto de partida es la espera, junto a la exigencia de «desembarazarse de cualquier asunto extraño» con el fin de quedar totalmente libre para la meditación,⁶⁶⁵ lo que nos remite también a esas pinturas gayescas de los «contempladores», hombres y mujeres, que vemos frente a las grandes obras, dándonos la espalda. Todos estos cuadros versan en torno al motivo de la *espera* a la que acompaña esa actitud de respeto, de silencio, que suponemos seguida de un desembarazarse de toda erudición, un despojamiento de ropajes culturales y esquemas preconcebidos para hacer un vacío, un *hueco*, como afirma Gaya, lo más parecido al estado virginal de inocencia o a la ingenuidad de la que habla él.

Aquí no podemos pasar por alto que en nuestra lectura de los escritos gayescos nos han salido al paso algunas palabras y expresiones que parecen aludir a un contexto religioso. Una constatación que nos remite a las palabras de Tzvetan Todorov: «Desde hace dos o tres siglos, ha tenido lugar en Europa una verdadera revolución: la referencia al mundo divino encarnado por la religión ha comenzado a ceder ante los valores puramente humanos. Seguimos en relación con el absoluto o lo sagrado, pero uno y otro han abandonado el cielo y descendido sobre la tierra».⁶⁶⁶ Una reflexión de la que se sigue, según Todorov, parafraseando a Clausewitz, que «el arte es la continuación de lo sagrado por otros medios».⁶⁶⁷ Por otra parte Tolstoi, que, como sabemos, es uno de los autores referencia para Gaya desde muy temprana edad, cuando leía los libros de su padre, creía que el arte debe expresar sentimientos procedentes de la percepción religiosa:

«Por consiguiente, la materia-sujeto del arte del futuro, según me lo imagino yo, será totalmente diferente a la de hoy. Consistirá, no en la expresión de sentimientos exclusivos: orgullo, esplín, saciedad y todas las formas posibles de voluptuosidad –interesantes y disponibles sólo para gente que por la fuerza se ha librado del trabajo natural a los seres humanos–, sino en la expresión de sentimientos procedentes

⁶⁶⁴ GAYA 2010, p. 120.

⁶⁶⁵ R. Otto, *Mística de Oriente y Occidente*, Editorial Trotta, 2014, pp. 291-292.

Es de suponer que Gaya leyó al maestro Eckhart, ya que en su biblioteca se encuentra una edición de los tratados en francés. Concretamente, Maître Eckhart, *Les traités*, Éditions du Seuil, 1971.

⁶⁶⁶ T. Todorov, *Los aventureros del absoluto*, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 10.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 12.

de la percepción religiosa de nuestro tiempo o abiertos a todos los hombres sin excepción y experimentados por un hombre que vive una vida natural para todos los demás». ⁶⁶⁸

Así pues, es lícito pensar que los términos religiosos que encontramos en la escritura de Gaya se corresponden con la terminología empleada por otros autores europeos de principios del siglo xx, como en cierto sentido es el caso de Walter Benjamin, que sostenía la necesidad de una redención de las víctimas de la historia mediante la «débil fuerza mesiánica». ⁶⁶⁹ Si bien llama la atención que esta terminología religiosa es recurrente, tanto en las obras de María Zambrano como en las de Gaya, donde hay expresiones como redención, revelación, milagro, misterio, encarnación, purgatorio, santidad, pecado, penitencia, misericordia, caridad, piedad, pureza, sacrificio, misión, altar, alma, espíritu, ascensión, salvación, y otras tantas más propias del campo semántico teológico o místico-religioso que del estético o filosófico. Tenemos, por tanto, que admitir que Gaya en su meditación sobre la experiencia creadora se expresa con un lenguaje que era propio de la época, lleno de alusiones espiritualistas y místicas que además es coherente con el hecho de que, como ya hemos referido en este trabajo, Ramón Gaya era creyente, y así lo testimonia en su escrito *El silencio del arte* de 1951. ⁶⁷⁰ Esta dimensión suya ha sido recordada por el escritor Pedro García Montalvo en un emocionante relato de los instantes vividos y compartidos por los asistentes al entierro del pintor. ⁶⁷¹ Sin embargo, es necesario precisar que su fe religiosa tiene más que ver con una vivencia espiritual interior que con los dogmas y las doctrinas. Porque, como precisa Tomás Segovia, el rasgo más visible de la meditación gayesca es su reiterada polémica con los dogmas, y «sus rasgos más válidos son los que tienen que ver con la fe más que con los dogmas. [...] Todo ello forma el despliegue de una fe que si es auténtica es porque sobrevive a la amenaza de los dogmas. Y creer antes o más allá de los dogmas es creer en la buena fe». ⁶⁷²

Ahora bien, a propósito de la relación del arte o la poesía con la religión es preciso tener en cuenta estas reflexiones esclarecedoras de Octavio Paz, amigo de Gaya en los años mexicanos de este:

«La experiencia religiosa y la poética tienen un origen común; sus expresiones históricas –poemas, mitos, oraciones, exorcismos, himnos, representaciones teatrales, ritos, etc.– son a veces indistinguibles; las dos, en fin, son experiencias de nuestra «otredad» constitutiva. Pero la religión interpreta, canaliza y sistematiza dentro de una teología la inspiración, al mismo tiempo que las iglesias confiscan sus productos. La poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer; recrea al hombre y lo hace asumir su condición verdadera, que no es la disyuntiva, vida o muerte, sino una totalidad: vida y muerte en un solo instante de incandescencia». ⁶⁷³

⁶⁶⁸ L. Tolstói, ¿Qué es el arte? y otros ensayos sobre el arte, Ediciones Península, 1992, p. 234.

⁶⁶⁹ La cita textual es: «El pasado comporta un índice secreto por el cual se remite a la redención. [...] A nosotros entonces, como a cualquier otra generación anterior, se nos habrá dotado de una *débil fuerza mesiánica* a la que el pasado posee un derecho». Véase Walter Benjamin, «Sobre el concepto de Historia» en *Obras*, libro I / vol. 2, Abada Editores, 2008, p. 306 (las cursivas son nuestras).

⁶⁷⁰ GAYA 2010, «El silencio del arte», pp. 66-81.

⁶⁷¹ P. García Montalvo, «Un cielo gris de octubre (Gaya creyente)», *Escritura e imagen*, vol. 7, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 247-251.

⁶⁷² T. Segovia, «La buena fe», prólogo a Ramón Gaya, *Obra completa*, en GAYA 2010, p. 13.

⁶⁷³ O. Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, p. 152.

La «otredad» como raíz común de las experiencias religiosa y poética. Este sería también uno de los elementos constitutivos de la inspiración, que más que un sujeto trascendente implica una voz interior. Quizá estos versos de Juan Ramón Jiménez, del poema «Soy animal de fondo», puedan guiarnos en la orientación de nuestra lectura:

Pero tú, dios, también estás en este fondo
y a esta luz ves, venida de otro astro;
tú estás y eres
lo grande y lo pequeño que yo soy,
en la proporción que es ésta mía,
infinita hacia un fondo
que es el pozo sagrado de mí mismo.⁶⁷⁴

Es preciso señalar que, como observa Francisco Javier Blasco, tanto la obra poética como la crítica y la teoría poética de Juan Ramón se generan a partir de un léxico muy próximo al de la mística.⁶⁷⁵ Así, encontramos en *Animal de fondo* alusiones a un dios que como concepto trascendente no existe, pues según el exégeta de la obra juanramoniana remite a una verdad o realidad creada a través del arte que es la conversión de todo aquello que no tenía nombre en un valor para la vida.⁶⁷⁶ Así pues, tanto en Juan Ramón como en Gaya hay una fuerte relación entre Dios y vida. Prueba de ello es que nuestro autor, en *El sentimiento de la pintura*, llega a afirmar «lo vivo es Dios».⁶⁷⁷ Por su parte, el poeta de Moguer alude a un fondo sagrado que es como un pozo o una concavidad de donde emerge esa luz divina de la que se podría decir que es como la que nuestro autor vio en el rostro del Niño de Vallecas. En ambos, poema y pintura, estamos ante una operación análoga: lo sagrado se ha transformado en divino. Y esta coincidencia entre las visiones del poeta y el pintor no es casual. Entre las muestras de la fascinación de Gaya por la obra de Juan Ramón Jiménez, destaca un texto fechado en 1948. Se trata de «Carta a una amiga (sobre *Animal de fondo* de J.R.J.)»,⁶⁷⁸ en la que nuestro autor, además de hacer un comentario del libro del poeta de Moguer, declara abiertamente su pasión constante por toda su obra. El escrito toma la forma de una carta, en la que se deduce una conversación previa con una persona que parece haberle confesado a Gaya su decepción por no ser este el libro del poeta que esperaba, sorprendida del carácter casi místico de los poemas, como si estos supusieran un punto de inflexión en la obra juanramoniana, que a partir de aquí tomaba otra orientación y daba un giro desde la sensualidad de la poesía anterior hacia la mística. Gaya le reprocha a su amiga el no haber comprendido que el arte –o la poesía– no puede ser un fin en sí mismo, porque si el ser humano tiende a la divinidad,⁶⁷⁹ dice Gaya, el arte es una continuación del hombre que conduce a ella, que conduce

⁶⁷⁴ J. R. Jiménez, *Animal de fondo*, Editorial Pleamar, 1949, p. 110.

⁶⁷⁵ F.J. Blasco Pascual, *La poética de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Salamanca, 1981, p. 111.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 149.

⁶⁷⁷ GAYA 2010, p. 36.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, pp. 276-280.

Quizá el año de 1948 no sea el que corresponde realmente al escrito de Gaya y se trate de una errata, puesto que la primera edición de *Animal de fondo* es de 1949. Lo cierto es que este texto se publicó en 1950. Véase R. Gaya, «Carta a una amiga sobre *Animal de fondo*, de Juan Ramón Jiménez», *Las Españas*, n.º 14, 29 de febrero de 1950, pp. 1 y 12.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 276.

a la libertad. De aquí se sigue un razonamiento de corte nietzscheano, derivado del problema planteado por Malraux de concebir el arte como «la expresión del hombre»,⁶⁸⁰ cuya consecuencia es para nuestro autor la supresión de categorías supremas como la gracia, lo cual equivale para él a una rebelión de lo burgués mediocre contra lo popular y lo aristocrático que en cambio siempre tuvieron conciencia de esa gracia.⁶⁸¹ En su escrito Gaya equipara a Juan Ramón con Velázquez, negando que ambos sean realistas, y afirmando que son más bien «metafísicos», pues aunque vienen de la realidad no van hacia ella, sino hacia la salvación de ella.⁶⁸² Porque el poeta de Moguer, sigue diciendo nuestro autor, consigue con su obra un todo orgánico que en los modernos ya se ha perdido. Así pues, Juan Ramón, dice Gaya, pertenece a la estirpe de los artistas supremos, como San Juan de la Cruz, Velázquez o Mozart, que no necesitan abrir ventanas, ya que ellos son el espacio, el espacio libre y el camino hacia la divinidad.⁶⁸³ Por tanto, al leer estos poemas «que ya no parecen estar escritos»,⁶⁸⁴ Gaya se reafirma en la fascinación por esa animalidad del poeta en la que siempre intuyó un fondo de sustancia mística, esperante. Más que admiración por la poesía y la obra de Juan Ramón, nuestro autor dice sentir una alegría inefable, al ver realizado a un poeta del que nunca se alejó.⁶⁸⁵ Se podría decir, incluso, que Gaya en este escrito está describiendo la transformación operada por la experiencia creadora que es un camino hacia la libertad. El punto de partida es algo sagrado y oculto en la realidad que al ser sacado a la luz por la pintura o por la poesía se transforma en divino. Esta sería la salvación de la realidad: transformar lo sagrado en lo divino, tarea que María Zambrano asigna a la filosofía.

Volviendo a Juan Ramón, si queremos explorar esta dimensión que podemos llamar religioso-mística de la obra juanramoniana, hemos de acudir de nuevo a las pistas que aporta Francisco Javier Blasco, que indica un texto capital en la teoría poética del poeta de Moguer con el que se hace referencia a la dimensión inmanentista de la experiencia creadora.⁶⁸⁶ Se trata de un fragmento de «Poesía y literatura», una de las conferencias reunidas en el volumen titulado *El trabajo gustoso*:

«Los estados de la contemplación de lo inefable son panteísmo, misticismo (no me refiero precisamente a lo religioso [*sic*]), amor, es decir, comunicación, hallazgo, entrada en la naturaleza y el espíritu, en la realidad visible y la invisible, en el doble todo, cuya sombra absoluta es la doble nada. Las disposiciones del hombre para estos estados son sentimiento, pensamiento y acento. El resultado, mudo o escrito, emoción universal [...].

»Será, pues, la poesía una íntima, profunda (honda y alta) fusión, en nosotros, y gracias a nuestra contemplación y creación, de lo real que creemos conocer y lo trascendental que creemos desconocer».⁶⁸⁷

⁶⁸⁰ A. Malraux, *La Création artistique*, Albert Skira Éditeur, 1948, p. 164.

⁶⁸¹ *Op. cit.*, p. 277.

Como es sabido, Juan Ramón consideraba que era una misión del arte el impulsar una inmensa minoría o «aristocracia de intemperie», noción interclasista formada principalmente de elementos procedentes del pueblo y que no remitía a una élite.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 278.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 279.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 280.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

⁶⁸⁶ F. J. Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, p. 111.

⁶⁸⁷ J. R. Jiménez, *El trabajo gustoso. (Conferencias)*, Aguilar, 1961, pp. 36-37.

Un fragmento que nos plantea algunos interrogantes, pero de momento no queremos añadir comentario alguno, sino estos otros dos de Juan Ramón Jiménez:

«España, país realista. Casi toda su producción literaria, artística, es realista [...]. Los místicos, excepción única [...] porque su espiritualidad era religiosa [sic], única salida espiritual tolerada en España. Lo moderno es realista también. Cuando un poeta –yo– pretende subir a otro plano [...] no le ven, no lo miran».⁶⁸⁸
«En España, país hondamente realista y falsamente religioso [sic] en conjunto, católico más que cristiano, eclesiástico más que espiritual, país de raíces y pies más que alas, la única lírica escrita posible la iniciaron, con el sentir del pueblo, los escasos y extraños místicos, cuyo paisaje era la peña adusta y el cielo maravilloso. La intentaron, como era natural, volando. Por eso la mejor lírica española ha sido y es fatalmente mística, con Dios o sin él, ya que el poeta, vuelvo a decirlo de otro modo, es un místico sin dios necesario».⁶⁸⁹

Como Ortega y como Gaya, el poeta de Moguer considera que un rasgo relevante de lo español es el realismo, y añade otra característica de la sociedad española, la de profesar una religión que al estar en manos del poder eclesiástico se aleja de lo espiritual. Sin embargo, lo que nos interesa resaltar de estos fragmentos es que para Juan Ramón Jiménez la poesía, la creación, va más allá del realismo, aunque no es una religión, sino una mística con o sin Dios. Y Dios –o dios, con o sin mayúscula, como él escribía deliberadamente–, es para el poeta de Moguer un temblor que tenemos dentro, es la inmanencia de lo inefable.⁶⁹⁰

Pues bien, como refiere Francisco Javier Blasco, en el escrito «La poesía mística en España», publicado a raíz del «Certamen de San Juan de la Cruz» celebrado en 1881 y patrocinado por la Real Academia de la Lengua, Menéndez Pelayo ataca la heterodoxia del clima intelectual español y afirma rotundamente que la poesía mística «sólo en el cristianismo vive perfectamente pura», con lo cual estaba acusando a las nuevas corrientes krausistas de caer en un nominalismo grosero. Y es precisamente en la doctrina krausista donde Juan Ramón aprende que no es en el culto establecido, sino en la experiencia íntima espiritual donde Dios es accesible, lo que potencia el desarrollo de una religiosidad emotiva y sentimental frente al dogma. Es más, Blasco precisa que el poeta define la experiencia estética como «contemplación y éxtasis». Igualmente señala que es krausista la idea juanramoniana de un *dios final*, que es producto del desarrollo de la propia vocación. Pues, como añade este autor, es precisamente con el krausismo con el que se introducen en nuestra literatura las raíces pietistas de la nueva filosofía que incorpora el uso habitual entre los románticos alemanes del lenguaje de la mística en la poesía. Considera indudable Blasco que la obra poética de Juan Ramón, su crítica y su teoría poética se generan a partir de un léxico muy próximo al de la mística. Por tanto, en contra de lo que propugnaba Menéndez Pelayo, la literatura de principios de siglo renovaba el lenguaje de la mística española con una nueva espiritualidad que consideraba que la interpretación cientifista del mundo, por la marginación de lo misterioso e «invisible», era un empobrecimiento de la realidad,⁶⁹¹ ya que el misterio era para el poeta de Moguer un alimento espiritual, ampliación existencial y ontológica de la realidad.⁶⁹²

⁶⁸⁸ J. R. Jiménez, *Estética y Ética estética*, Aguilar, 1967, p. 34.

⁶⁸⁹ *Op. cit.*, p. 41.

⁶⁹⁰ R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, Taurus, 1958, p. 108.

⁶⁹¹ F. J. Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, pp.109-112.

⁶⁹² *Ibid.*, pp. 231-238.

Así pues, el arte se ha liberado de la tutela de la metafísica, pero es una vía de acceso a una experiencia mística y se transforma en un saber «extático», tomando el lugar de la religión. Se podría objetar que el misticismo de aquellos poetas y artistas de principios del siglo xx no era sino una necesidad de huir de la realidad que revelaba la incapacidad para aceptar los acontecimientos catastróficos que devastaron Europa, como una contestación al mundo inhóspito con ensoñaciones en torno a la infinitud. Según Ernst Fischer, el misticismo romántico es una huida de la sensación de vivir en un mundo escindido y roto en fragmentos, para refugiarse en asociaciones sin sentido ni conexión.⁶⁹³ Por su parte Benedetto Croce critica la estética mística, a la que acusa de entrar en los dominios de la ciencia de la fantasía, un territorio que no admite crítica, como sucede con la metafísica misma.⁶⁹⁴ Tampoco Ortega ve con buenos ojos el misticismo, tal como escribe en «Arte de este mundo y del otro», donde leemos: «Prefiero la honrada pesadumbre romántica, dice el hombre del sur. Ese misticismo, esa suplantación de este mundo por otro me pone en sospechas. Unido a un gran respeto y a un fervor hacia la idea religiosa, hay en mí una suspicacia y una antipatía radicales hacia el misticismo, hacia el temperamento confusionario, que me impiden encontrarle justificación donde quiera que se presenta. Siempre me parece descubrir en él la intervención de la chifladura o de la mistificación».⁶⁹⁵ Sin embargo, parece que el misticismo está relacionado con el krausismo, si tiene razón Unamuno cuando dice: «El kantismo es protestante, y nosotros, los españoles, somos fundamentalmente católicos. Y si Krause echó aquí algunas raíces –más que se cree, y no tan pasajeras como se supone– es porque Krause tenía raíces pietistas, y el pietismo, como lo demostró Ritschl en la historia de él (*Geschichte des Pietismus*), tiene raíces específicamente católicas y significa en gran parte la invasión o más bien la persistencia del misticismo católico en el seno del racionalismo protestante».⁶⁹⁶ Por otra parte, la alumna aventajada de Ortega, la filósofa María Zambrano, no habla de suplantar este mundo por otro, sencillamente habla de una «mística de la creación», que es la que alienta la obra de San Juan de la Cruz, a la que caracteriza como la manifestación del hambre de existir, sed de vida y ansia de emprender el vuelo, de dejar la jaula, la cárcel en la que se ha convertido su alma solitaria.⁶⁹⁷ Es anhelo de internarse en la espesura de la realidad, allí donde se halla la poesía y la entera presencia de todas las cosas para librarlas de la gravedad, de la pesantez, y añade:

«Lo que ha conseguido en toda su pureza la mística de San Juan es algo negativo: eliminar, borrar, separar. Ascetismo es renuncia. [...] Lo que en San Juan encontramos no es ya humano propiamente y, sin embargo, en hombres sucede».⁶⁹⁸

Al leer este fragmento de María Zambrano se podría pensar que la filósofa da a entender que la mística es un más allá de lo humano, sin la necesidad de deshumanizar, y muy probable-

⁶⁹³ E. Fischer, *La necesidad del arte*, Ediciones Península, 2011, p. 91.

⁶⁹⁴ B. Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Francisco Beltrán, 1926, p. 108.

⁶⁹⁵ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Espasa, 2002, p. 107.

⁶⁹⁶ M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Alianza Editorial, 2008, pp. 297-298.

⁶⁹⁷ M. Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España*, Hispamerca, 1977, p. 200.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 198.

mente estaría de acuerdo con un Bergson que creía ver en la energía de los místicos la forma más acabada del impulso vital. Para el filósofo, el místico trasciende los límites impuestos por la materia, continúa y extiende la acción divina, porque su experiencia es la más alta y la más positiva al alcance del hombre.⁶⁹⁹ Así lo escribió en *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, donde leemos: «Verdad es que si se descendiese hasta la raíz de la misma naturaleza, tal vez comprenderíamos que es la misma fuerza que se manifiesta directamente en la especie humana, una vez constituida, y que luego obra indirectamente por medio de individualidades privilegiadas para impulsar a la humanidad hacia adelante».⁷⁰⁰ Y entre estas individualidades están los santos del cristianismo que Bergson considera los grandes conductores de la humanidad a los que llama hombres excepcionales, personalidades privilegiadas que han forzado las barreras de la ciudad y parecen haberse colocado en la dirección del impulso vital.⁷⁰¹ Pues, como sigue diciendo el filósofo: «Gracias a estas voluntades geniales, el impulso de vida que atraviesa la materia obtiene de ésta, para el porvenir de la especie, algo que ni siquiera pudo imaginarse cuando la especie se constituyó. Al pasar de la solidaridad social a la fraternidad humana, rompemos, pues, con una cierta naturaleza, pero no con toda naturaleza. Cambiando el sentido de la expresión de Spinoza, podría decirse que nos separamos de la *natura naturata* para volver a la *natura naturans*».⁷⁰²

17. Hacia una poética

Ahora bien, se podría afirmar que Gaya es un creyente, pero no propiamente un místico. Su fe está íntimamente relacionada con la obra de creación:

«Sólo se le puede... *reconocer* a simple vista; pero, claro, para ello (no es que se necesite «entender de pintura», como pretende una falsa idea puesta en circulación, temerariamente, por el crítico al uso, profesional), tan sólo se necesita *creer*, es decir, recordar siempre que estamos rodeados de milagros, que la realidad entera es milagrosa, recordar que entre nosotros circulan a diario santos, santos disimulados, santos difíciles, que no sabemos identificar»⁷⁰³

Gaya relaciona la fe con la contemplación estética y considera que la pregunta más radical apunta hacia la naturaleza de este impulso creativo que, aunque compromete por entero al ser humano, parece imposible de explicar. Esa es la pregunta decisiva para nuestro autor y la misma que Ortega parece eludir en sus *Papeles sobre Velázquez*. Así pues, el reproche que le hace Gaya al filósofo madrileño, es precisamente el de no querer abordar esta pregunta tan difícil y al mismo tiempo esquivarla con maniobras de distracción que desvían la atención del lector hacia diversas conjeturas en torno a las ambiciones personales del maestro sevillano. Lo cual, en opinión de Gaya, arrastra al filósofo hasta un atolladero, porque, si Ortega ha confundido a Velázquez con un artesano que se cree un gran señor, dice Gaya, entonces aquel no ha comprendido que el ge-

⁶⁹⁹ H. Bergson, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, Editorial Porrúa, 1997, p. XXIX.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 30.

⁷⁰³ GAYA 2010, p. 131 (las cursivas son de Gaya).

nial sevillano es un creador que sigue una fuerza innata e instintiva que le impulsa a crear con su pintura. Y añade que el filósofo está «interesándose, sobre todo, por su ‘circunstancia’ y por su azaroso vaivén mundanal y social; lo veremos, por lo tanto, muy embebecido en las peripecias y vicisitudes del arte, pero completamente desentendido de *su ser*, de su ser animal, de su fondo animal, de su alma antigua de animal presente, viviente, viejo como el hombre».⁷⁰⁴ Para nuestro autor es como si a Ortega le fuera completamente ajena la comprensión del fenómeno natural de la creación que brota de esa fuerza mayor paridora de «criaturas completas naturales, reales, de carne y sangre, libres; es esa, precisamente, la energía vital, animal que ha ido dándonos tal figura del Partenón, o tal viejo paisaje chino, o la *Divina Comedia*, o *El Crepúsculo* de Miguel Ángel, o *Las meninas*, o la *Betsabé* de Rembrandt, o *Don Quijote*, o *Hamlet*, o *La flauta mágica*, o *Anna Karenina*, o *Fortunata y Jacinta* de Galdós: unas obras que no son obras, sino *un arte que no es arte*».⁷⁰⁵ Aquí Gaya vuelve a utilizar el equivalente a la expresión «no-arte», como ya leímos en *El sentimiento de la pintura* ⁷⁰⁶ y, por tanto, plantea una vez más la oposición entre arte y vida, como seguiremos encontrando en otros escritos suyos.

Esta oposición tan relacionada con su modo de concebir la obra y la pintura, como ha señalado con acierto Inmaculada Murcia,⁷⁰⁷ es bastante probable que provenga de su interiorización de la idea de poesía pura defendida por Juan Ramón, en el sentido que tiene la expresión para Henry Bremond, frente a la corriente iniciada por Valéry, apoyada desde *Revista de Occidente*, con Jorge Guillén a la cabeza, y asumida por gran parte de los poetas del 27. Para aclarar esta concepción de poesía y de creación artística en general, crucial en la poética juanramoniana y, por tanto, como estamos sugiriendo, en la estética de Gaya, seguimos a Francisco Javier Blasco Pascual, quien ha expuesto pormenorizadamente las diferencias entre estos dos modos enfrentados de entender la idea de poesía pura.⁷⁰⁸ Por una parte, los seguidores de Valéry entendían la poesía como ejercicio exclusivo de una facultad intelectual de laboratorio, con reglas fijas, identificando el poema con una ecuación matemática, como puro formalismo, y por otro, los de Bremond, como era el caso de Juan Ramón, que emplean la expresión *poesía pura* para designar la «gracia secreta» que se convierte en el poema sin la necesidad de seguir preceptos formales, como si únicamente hubiera que seguir los dictados de una voz interior ajena a las consignas de las escuelas. Bremond, dice Blasco, habla de una gracia originaria que no admite ser forzada ni codificada, mientras que la poesía para Valéry puede ser fabricada por medio de fórmulas que se aplican a la elaboración del poema. Se trata, por tanto, de dos modos opuestos de concebir la poesía. Tan opuestos como lo es hablar de «inspiración» y de «fabricación».⁷⁰⁹ Una concepción similar a la oposición que establecía Gaya entre creación e invención, ya que,

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 104.

En la biografía de José Ortega y Gasset aparecida recientemente, su autor, Jordi Gracia, es de la opinión de que en los escritos sobre Velázquez el filósofo madrileño está proyectando su autorretrato y su autodefensa es reivindicada en el espejo del pintor sevillano. Véase Jordi Gracia, *José Ortega y Gasset*, Taurus, 2014, pp. 596-597.

⁷⁰⁵ GAYA 2010, p. 105 (las cursivas son nuestras).

⁷⁰⁶ Como seguramente recordamos Gaya en algunos escritos designa a la creación real como «no-arte», expresión que distingue a esta del arte que está separado de la vida. Véase *ibid.*, p. 46.

⁷⁰⁷ I. Murcia, *Agua y destino*, Peter Lang, 2011, p. 31.

⁷⁰⁸ F. J. Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, pp. 179-183.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 180.

como Juan Ramón, Gaya no concibe una obra basada exclusivamente en la técnica. Por tanto, la superación del arte, desde el punto de vista de nuestro autor, es la superación de la técnica artística. Se trata de una superación, porque la técnica no se aprecia, no se ve y, por tanto, ha dejado de ser lo que destaca en la obra. De este modo, cuando la técnica parece haber desaparecido, lo que queda es la vitalidad de la fuerza creadora. En este mismo sentido interpretamos la expresión con la que Gaya concluye su escrito sobre el libro juanramoniano *Animal de fondo*, diciendo: «... estos poemas que ya no parecen estar escritos».⁷¹⁰

Parece entonces que la noción de inspiración remite a esa idea de gracia originaria a la que alude Henry Bremond. Si examinamos las definiciones del vocablo gracia, encontramos una considerable variedad de acepciones, pues además de designar la capacidad de alguien o de algo para hacer reír, puede denotar la cualidad o conjunto de cualidades que hacen agradable a la persona que las tiene, o un atractivo independiente de la hermosura de las facciones, que se advierte en la fisonomía de algunas personas de las que decimos que tienen «encanto». Pero además la gracia es la habilidad y soltura en la ejecución de algo, como si se tratara de un don, concesión gratuita o favor que se le hace a alguien sin merecimiento particular. Finalmente, en la esfera religiosa cristiana, con este vocablo se designa el favor sobrenatural y gratuito que Dios concede al hombre para ponerlo en el camino de la salvación.⁷¹¹ Ahora bien, la gracia originaria a la que alude Bremond parece más bien tener que ver con un valor estético, que se manifiesta mediante una facilidad, una capacidad, una aptitud o destreza que se diría percibimos como predisposición innata y, ciertamente, como si fuera un don de la fortuna, que unos poetas o artistas tienen, y otros no, con independencia de la gracia de la religión que profese cada cual, si acaso alguno es religioso. Pero la gracia como categoría estética parece una noción difícil de describir y de caracterizar. No parece casual, entonces, que Ortega, en sus escritos sobre Velázquez, se resista a abordar este asunto peliagudo que es precisamente la pregunta más acuciante para Ramón Gaya. Y es que, como escribió Federico García Lorca, se trata de «un poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica»⁷¹². Quizá es Octavio Paz el que puede aclararnos la razón de las evasivas de Ortega, cuando apunta hacia la paradoja que plantea el pensar sobre la inspiración. Según observa con acierto, como la inspiración es un hecho incompatible con nuestra idea del mundo y se resiste a las explicaciones de la ciencia moderna, nada más fácil que negar su existencia. Porque si para los antiguos la inspiración era un misterio, para nosotros, los modernos, dice Paz, es un problema que contradice nuestras concepciones psicológicas y nuestra idea misma del mundo. Ahora bien, la conversión del misterio de la inspiración en problema psicológico es, según el poeta mexicano, la raíz de nuestra imposibilidad para comprender rectamente en qué consiste la creación poética.⁷¹³ En cambio los poetas seguían señalando la inspiración como un hecho real, y no un problema. Así la describía Juan Ramón Jiménez:

⁷¹⁰ GAYA 2010, p. 280.

⁷¹¹ Las definiciones se corresponden con la consulta al Diccionario de la Real Academia Española disponible en Internet en este enlace: <http://lema.rae.es/drae/?val=gracia>

⁷¹² F. García Lorca, «Teoría y juego del duende», *Obras completas*, Aguilar, 1954, p. 37.

Esta conferencia en sucesivas ediciones aparece con el título «Juego y teoría del duende». Se trata de la conferencia pronunciada por el poeta granadino en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires en 1933.

⁷¹³ O. Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, pp. 155 y ss.

«En el momento de la inspiración *el hombre se sobrepasa a sí mismo*; y esto significa que puede sobrepasarse... La inspiración es como un destello momentáneo de una ventana abierta del alma a una vida posible, una vida ecuánime que existe en potencia y a la que se podría llegar en el fondo de nuestro espíritu».⁷¹⁴

Un sobrepasarse que es como si el poeta estuviera fuera de sí en un arrebató, en éxtasis. Por su parte, Federico García Lorca considera que la inspiración está originada por un espíritu oculto que se llama *duende*. Pero los duendes ¿no eran esos geniecillos traviesos que aparecen con figura de anciano o de niño en las narraciones tradicionales? ¿No son personajes de la fantasía que habitan el mundo encantado? Lo cierto es que Platón alude al duende como si fuera un geniecillo interior que le recrimina algo a Sócrates en su paseo junto a Fedro fuera de los límites de la ciudad, en un rincón de la naturaleza encantador que «sabe a verano».⁷¹⁵ En este pasaje leemos que dice Sócrates: «Cuando estaba, mi buen amigo, cruzando el río, me llegó esa señal que brota como de ese duende que tengo en mí».⁷¹⁶ Así pues, el duende se manifiesta haciendo brotar señales desde el interior, como los deseos y los presentimientos. García Lorca nos habla de una clase de duende que es una categoría artística, pues se identifica con el espíritu de la tierra, «el mismo duende que abrazó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la seguriya».⁷¹⁷ El poeta granadino considera que lo que está en juego en el arte surge a costa de una lucha que el artista sostiene con el duende y no con un ángel, ni tampoco con una musa. Y es que García Lorca, a partir de esta distinción fundamental entre el duende, la musa y el ángel, reivindica el arte popular, al sostener que si la musa dicta, el ángel deslumbra y vuela sobre la cabeza del hombre derramando su gracia para que este realice su obra sin esfuerzo. En cambio el duende, dice el poeta, es la génesis de la emoción, pero hay que despertarlo después de haber rechazado al ángel y alejado a la musa, porque la verdadera lucha, según afirma, es con el duende. Con él llega la verdadera emoción, pero para buscarlo no hay mapa ni ejercicio. Los grandes artistas del sur de España, sigue diciendo García Lorca, gitanos o flamencos, saben que no es posible ninguna emoción sin el duende. Sin embargo, nadie sabe dónde está: «Sólo se sabe que quema la sangre como un tóxico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos».⁷¹⁸ Y la virtud mágica del poema, dice García Lorca, «consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es *seguro* ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales».⁷¹⁹ Y es que el duende no

⁷¹⁴ Citado en F. J. Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Ediciones Universidad, 1981, p. 164.

⁷¹⁵ Platón, *Fedro* 230c, *Diálogos III*, Gredos, 1997, p. 316.

⁷¹⁶ *Ibid.*, 242b, p. 337.

⁷¹⁷ F. García Lorca, «Teoría y juego del duende», *Obras completas*, Aguilar, 1954, p. 37.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 44 (las cursivas son de García Lorca).

llega si no ve la posibilidad de la muerte. Por esta razón, dice el poeta, el duende tiene un campo sin límites en un país como España, que ha hecho de la muerte la fiesta, como sucede en los toros, donde el duende adquiere sus acentos más impresionantes. Y también sobre los cuerpos de las bailarinas de Cádiz, añade García Lorca, donde la danza es expresión religiosa, como sucede en los pueblos de Oriente. Pero, como observa el poeta, «ni en el baile español ni en los toros se divierte nadie; el duende se encarga de hacer sufrir, por medio del drama, sobre formas vivas».⁷²⁰ Así pues, el duende es para él la condición de posibilidad de la realización de una obra poética y artística. Desde su punto de vista, tanto la musa como el ángel pueden dar lugar a grandes obras, pero no alcanzan la autenticidad de la expresión que tiene duende. En cambio, según el poeta granadino, Keats, Bécquer y Juan Ramón tienen ángel, pero no duende.⁷²¹ También ejemplifica las tres categorías estéticas con nombres concretos, de tal modo que si Góngora tiene una musa y Garcilaso tiene un ángel, San Juan de la Cruz tiene un duende que le hace gemir.⁷²² Tiene duende igualmente Cervantes, y es que, aunque García Lorca considera que todos los países tienen capacidad de duende, el ángel viene principalmente de Italia, y la musa, de Alemania. Sin embargo, el duende tiene un carácter singularmente español, más sentimental que racional, pues brota del pueblo como un milagro y posee virtualidades fundantes de una comunidad, a la que da cohesión. El poeta añade que «cada arte tiene, como es natural, un duende de modo y forma distinta, pero todos unen raíces en un punto de donde manan los sonidos negros».⁷²³

A simple vista parece evidente que García Lorca está pensando en el concepto nietzscheano de lo dionisiaco, que más de una vez se ha relacionado con el sentido sagrado de la transgresión y de la fiesta.⁷²⁴ En este sentido el poeta viene a decirnos que el duende baila, pero la musa no. Para despertar al primero se requiere un cierto proceso de ascesis y de despojamiento, ya que el duende surge de la superación de toda técnica y artificio, y «para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio».⁷²⁵ Se diría, por tanto, que el duende se manifiesta sencillamente a través de una espontaneidad análoga a la del cante y baile flamencos, algo que fascinaba a Gaya, al igual que a otros poetas del 27. De esta atracción por el flamenco, nuestro autor ha dejado constancia en su *Homenaje a Pastora Imperio* de 1987, así como en la serie de dibujos de bailaoras y bailaores.⁷²⁶ Igualmente nuestro autor, como era habitual entre una mayoría de intelectuales y artistas de aquellos años, participó de la emoción de algunas faenas taurinas memorables y así lo ha reflejado en sus dibujos y homenajes a toreros, como el de Joselito y Belmonte.⁷²⁷ Igualmente cabe decir que Gaya estaría de acuerdo en que este misterioso poder creador que García Lorca llama el duende es transversal a todas las artes. De este modo lo interpretamos en su óleo *Homenaje a Victoria, Tolstoi, Joselito y Juan Ramón* de 1987. Además,

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 44.

⁷²² *Ibid.*, p. 47.

⁷²³ *Ibid.*

⁷²⁴ R. Cailliois, *El hombre y lo sagrado*, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 101-135.

⁷²⁵ *Op. cit.*, p. 39.

⁷²⁶ Nos referimos a la serie de tintas de bailaoras y bailaores realizadas entre 1968 y 1995, entre las que destaca *Pastora Imperio*, tinta 52x38, de 1968.

⁷²⁷ Destacamos el *Homenaje a Joselito y Belmonte* de 1985, así como el *Retrato de Rafael de Paula* de 1996.

Gaya escribió en 1953 un ciclo de textos breves publicados bajo el epígrafe «Milagro español», en los que nuestro autor medita sobre doce figuras que iluminan el fenómeno, o los rasgos más característicos de lo que él denomina «genio español»,⁷²⁸ cuya caracterización encontramos en la nota que precede a este conjunto de textos:

«En todo lo español decisivo encontraremos esa condición dura, inhóspita, de lo irrepitable; es más bien como un defecto del genio español, casi una impotencia, una imposibilidad de *sucederse*. El genio italiano, o el alemán, o el francés, se puede recorrer con muy pocas dificultades; son, cada uno de ellos, una sola línea continuada, correlativa, histórica. El genio español, en cambio, no parece ser una línea, sino unos puntos, unos puntos que no llegan a formar línea alguna, brotados aquí o allá, saltados, rotos, caprichosos. De ese capricho, de esa suerte caprichosa es, quizá, de lo único que está seguro el español; por eso confía, es decir, cree, y apenas es otra cosa que creencia».⁷²⁹

Lo que Ramón Gaya expresa con claridad en este fragmento es que no cree en una esencia aglutinante de la comunidad española, sino más bien en todo lo contrario, porque el rasgo que caracteriza a lo español es la irrepitibilidad, o lo que es muy parecido: la discontinuidad. No hay una línea ininterrumpida que permita reconocer lo español como un carácter cultural general, como sí la hay, en cambio, según nuestro autor, en lo italiano, en lo alemán o lo francés. Y no la hay en el caso de lo español, precisamente, porque no tiene esa trabazón de la continuidad, puesto que más bien aparece como una serie de puntos, de elementos rotos y fragmentos que no alcanzan esa linealidad que exige una narración o una historia, como si esas apariciones del genio español fueran fruto del capricho de la fortuna o del azar. De este modo, en lo español, constata nuestro autor, hay como una carencia o una incapacidad, que es la de sucederse. Así pues, el vocablo sucesión, con el que nos hemos tropezado más de una vez a lo largo de este estudio, tiene que ver con el carácter general de lo español de un modo negativo. Por lo que la sucesión, de darse en lo español, sería como una excepción, como un milagro.

De todas las figuras escogidas por Gaya para ilustrar ese milagro, es preciso destacar las de Manolete y Pastora Imperio. En el escrito dedicado al primero, como señala Giorgio Agamben,⁷³⁰ Gaya alude a la transformación de una acción en presencia. Un estado o una operación que consiste, precisamente, en algo que puede parecer paradójico, pues se trata de despojar a la actuación de actividad, como leemos en este sugerente fragmento:

«Manolete *estaba*, no *actuaba* nunca. Ésa era su aristocracia, no actuar, no hacer, o sea, restarle, quitarle acción a lo que hacía, a lo que no tenía más remedio que hacer para no quedar inmóvil, porque quedarse inmóvil –como Don Tancredo– hubiera sido una explotación plebeya, presuntuosa, de su aristocracia».⁷³¹

⁷²⁸ Ramón Gaya, *Milagro español* [calendario], (Galdós; Pastora Imperio; Manolete; Fortunada; Picasso; Don Quijote; Zurbarán; Manuel de Falla; Gutiérrez Solana; Maragall; Isabel la Católica; Rosales), Mazapanes Toledo, México, 1953.

⁷²⁹ GAYA 2010, *Milagro español*, p. 142 (las cursivas son de Gaya).

⁷³⁰ G. Agamben, «El lugar de la poesía. Aproximaciones a la poesía de Ramón Gaya», traducción de Tomás Segovia, en VV.AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya. La hora de la pintura*, Fundació Caixa Catalunya, 2006, pp. 49-57.

⁷³¹ GAYA 2010, «Manolete», p. 148 (las cursivas son de Gaya).

Por medio de las cursivas Gaya enfatiza el contraste entre los verbos estar y actuar. Esta sería entonces la grandeza del torero, que, según nuestro autor, consiste más bien en un estar y no en un actuar, en ser y no en hacer, como si para alcanzar el grado supremo de este arte el torero tuviera que someterse a un estado de frialdad y de contención extremas, a un despojamiento de toda afectación, como una ascesis o una purificación. Este sería según Gaya el gesto aristocrático del toreo de Manolete, un gesto aristocrático que tiene una raíz genuina y popular. Y es que precisamente el *no hacer*, como señala Giorgio Agamben, es la idea central de la poética de Ramón Gaya, que, como toda verdadera poética, dice el filósofo, es también una hermenéutica, «es un estado de presencia inactuado y más allá de todo acontecimiento (una ‘existencia cóncava’⁷³², escribió una vez) como centro de la obra de arte».⁷³³

Otro escrito que señala Agamben para remitirnos a la poética de Gaya es el dedicado a Pastora Imperio, del que leemos este fragmento luminoso:

«Pastora salió a escena con su famoso brazo en alto y en esa postura erguida, desafiante, típica del flamenco y que no constituye propiamente *paso de baile* alguno; no es, todavía, baile, sino acaso lugar, el lugar, la creación del lugar en donde el baile va a suceder. Ese momento, en ella, era de una arrogancia milagrosa, única, ya que no tenía –como el de Carmen Amaya y otras «bailaoras» y «bailaores»– ningún satanismo; no era una arrogancia insolente, sino alegre, dichosa. Me di cuenta enseguida de que estaba delante de algo irrepetible; comprendí que en Pastora no se trataba de bailar muy bien, extraordinariamente –antes, quizá, ya se había bailado como ella y quizá incluso mejor que ella–, comprendí que no se trataba de *hacer*, sino de *ser*».⁷³⁴

Gaya nos dice que la clave no es hacer, sino ser. Un ser que se manifiesta no como paso de baile o danza, sino como creación de lugar en el que advendrá precisamente la danza. Así pues, si ponemos en relación la poética de Gaya con la comprensión de la lectura del texto de García Lorca y su distinción entre las tres categorías estéticas de la musa, el ángel y el duende, se podría pensar que nuestro autor nos está dando aquí una pista al respecto cuando escribe que el gesto irrepetible de Pastora Imperio, de «arrogancia milagrosa», era sin embargo un gesto alegre y sin satanismo. Y es que, a pesar de que apreciamos entre el escrito lorquiano y la opinión de Gaya ciertas similitudes en lo referente a las condiciones ascéticas que impone la creación artística, así como las coincidencias en la exigencia de superación de la técnica y la autonomía con relación a los preceptos y las escuelas, o la coincidencia en la ruptura con los estilos y su expresión por medio de las formas vivas y de los cuerpos, sin embargo al mismo tiempo encontramos rasgos que se distancian, como, por ejemplo, el énfasis que hace el poeta en la expresión, lo que nos recuerda la divergencia de las dos vías pictóricas y el olvido del sentimiento, como postula Gaya. Es más, esta distancia entre ambas posiciones estéticas, expresión en el caso de García Lorca y silencio en el de Gaya, se podría ilustrar muy someramente contrastando las actitudes de ambos, de tal forma que si para el primero San Juan de la Cruz gime,⁷³⁵ Gaya diría, en cambio, que este vuela como un pájaro solitario,

⁷³² Gaya dice: «El arte no es, pues, un cuerpo. Si el gran arte no es algo corpóreo, sino una existencia cóncava, el artista es, necesariamente, un hombre que resta». Véase *ibíd.*, «Portalón de par en par», p. 62.

⁷³³ Agamben *Op. cit.*, p. 49.

⁷³⁴ GAYA 2010, «Pastora Imperio», p. 146 (las cursivas son de Gaya).

⁷³⁵ F. García Lorca, «Teoría y juego del duende», *Obras completas*, Aguilar, 1954, p. 46.

como un ángel. Porque quizá la mayor distancia que se aprecia entre ambas poéticas es que Gaya se siente más bien cerca del ángel que del duende, tanto en su escritura como en su pintura.

Ahora bien, ¿tienen algo en común el duende y el ángel? Se podría suponer que, a diferencia del ángel, el duende es como un geniecillo travieso e irónico, como un habitante de ese mundo intermedio que Paul Klee percibía y plasmaba en su obra. Un mundo intermedio que sin ser maravilloso ni sublime se manifiesta como lo relativo al reino de los no nacidos, de los muertos y de lo por venir. Un mundo, dice el pintor suizo-alemán, hacia el que todavía saben mirar los niños, los locos, los primitivos, y que requiere redención en el sentido de la mística cristiana.⁷³⁶ Pero, como es sabido, Klee también pintaba y dibujaba ángeles. El más conocido fue el *Angelus Novus*, un dibujo a tinta china, tiza y acuarela de 1920 que Walter Benjamin compró y tuvo siempre consigo hasta su trágica muerte en Port-Bou, en septiembre de 1940. Se trata de una figura de líneas ingenuas que recuerdan a un dibujo infantil. En el rostro del ángel llama la atención su mirada de gran intensidad. Se diría que es como un habitante de un mundo intermedio, pues resulta un ser extraño, como todavía por nacer.

Aunque no tenemos evidencias de que Gaya le tributara ningún homenaje, es preciso destacar el respeto y el interés que tenía por la obra de Paul Klee, al que juntamente con Picasso consideraba lo mejor de las vanguardias históricas. Contamos con testimonios del propio Gaya en los que dice haber leído sus diarios,⁷³⁷ haber contemplado y admirado su obra,⁷³⁸ y donde nos habla de su fascinación por las acuarelas de Túnez, tal y como ha declarado en una entrevista: «Klee sí, no sé si se trata de pintura, pero sin duda hay algo en su obra, una verdad, una calidad poética, una calidad como musical también. Parece que su vocación pictórica fue posterior a su vocación musical. Por lo demás, nunca dejó de escribir. He ido a Berna a ver su museo. Me gustan mucho sus acuarelas de Túnez».⁷³⁹ Aunque su obra es muy diferente de la de Klee, cabría pensar que compartía con el pintor suizo-alemán su atracción por la figura del ángel y también, en cierto modo, cierta fascinación por el mundo intermedio, como se podría deducir de la atención que presta Gaya a los durmientes.⁷⁴⁰ En cuanto al motivo del ángel, nuestro autor escribe en 1934 los textos «Ángel polvoriento (Lazo de retorno II)» y «El ángel (Lazo de retorno V)» en los que, como ya hemos comentado anteriormente, relaciona la ciudad de Murcia con el ángel de Salzillo. Este es precisamente el tema de su *Homenaje al ángel y los huertos*, de 1975. Además de algún dibujo sobre ángeles, Gaya pinta en 1956 el óleo *El ángel*, en el que aparece la figura angelical bebiendo en una fuente. No parece casual que nuestro autor en su *Homenaje al Velázquez de Orihuela* de 1990 se fijara precisamente en el detalle del ángel que se dispone a entregar la cinta a Santo Tomás de Aquino. Y es que el ángel era para él algo íntimamente relacionado con el arte, pues la inocencia alada que suponemos en el

⁷³⁶ Citado en Ulrich Bischoff, *Paul Klee*, Munich, Bruckmann, 1992, pp. 71-72.

⁷³⁷ Gaya nos da noticias de esta lectura en las «Anotaciones de un diario inéditas». Véase GAYA 2010, p. 584.

⁷³⁸ En su *Diario de un pintor*, Gaya escribe el 12 de diciembre de 1957: «Exposición “dei Tedeschi”. Un solo cuadro —extraordinario— de Paul Klee». Véase *ibidem*, p. 475.

⁷³⁹ GAYA 2007, p. 371.

⁷⁴⁰ El durmiente comienza a ser un motivo en Gaya a partir de sus copias de *El sueño del patricio* de Murillo y de *El sueño de Jacob* de Ribera, ambas para el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas, realizadas entre 1932 y 1933. Años más tarde seguimos encontrando este motivo a lo largo de toda su trayectoria pictórica. Nos referimos al lápiz sobre papel sobre la figura del Argos del cuadro de Velázquez, de 1961; en 1972 otro lápiz del detalle de la durmiente del citado cuadro de Murillo; en 1975 el óleo *El durmiente (de Salzillo)*, y en 1993 otro lápiz sobre el motivo de *El durmiente* de Verrocchio.

ángel, ese ser intermedio entre el hombre y la divinidad, parece remitir al estado de despojamiento e ingenuidad que exige la pintura para *hacer visible*, para encarnarse.

Pues bien, como dice con acierto Giorgio Agamben, «se puede afirmar de los escritos de Gaya lo que se ha afirmado de los aforismos de Nietzsche; a saber, que aunque son asistemáticos y fragmentarios, contienen más rigor que muchos tratados de estética».⁷⁴¹ Así lo leemos en «El lugar de la poesía», un texto del filósofo italiano que consta de tres partes, la primera de las cuales se publicó en *Prospettive Settanta* en 1978,⁷⁴² la segunda en el libro de homenaje al pintor aparecido en Murcia en 1980,⁷⁴³ y la tercera, junto con las anteriores, se publica en el catálogo de la exposición que tuvo lugar en La Pedrera de Barcelona en 2006.⁷⁴⁴ Este autor ha destacado que el *no hacer* es la idea central de la poética de Ramón Gaya y, como hemos admitido en nuestra lectura de *Velázquez, pájaro solitario*, es además una hermenéutica, pues, según dice el filósofo, para Gaya el *no hacer* es un estado de presencia que llama inactuado, como centro de la obra de arte.⁷⁴⁵ A partir de esta premisa Agamben propone la lectura del soneto titulado «Mansedumbre de obra». Aunque advierte desde el inicio que su texto no es ni una crítica ni un comentario, porque, según precisa, «la dimensión que quisiera indicar es más originaria que aquella donde se sitúan la crítica y el comentario, incluso más originaria que lo pensado y lo vivido por el autor. Constituye, en toda obra de arte, el límite último accesible a la experiencia, el confín más allá del cual la lectura no puede proseguir. Esta zona límite es el lugar del poema, su *dictado*».⁷⁴⁶ Ahora bien, antes de proseguir con la lectura del escrito de Agamben, es preciso destacar que la expresión gayesca de mansedumbre designa una condición del sentimiento de la pintura que Gaya atribuye a Velázquez, como leemos en estos fragmentos de *Velázquez, pájaro solitario*:

«[Velázquez] poco a poco irá como renunciando a su acalorada actividad artística y dando paso a la naturaleza, a la subterránea naturaleza, es decir, entregándose a una especie de mansedumbre creadora, de pasividad creadora. No es empresa fácil, pues se trata, nada menos, que de pasar de la adolescencia a la madurez que es la creación».⁷⁴⁷

«En la obra de Velázquez la realidad ha entrado, con gustosa mansedumbre, como en un redil abierto, libre, y si permanece en él, no es porque haya quedado atrapada, encerrada, sino precisamente para poder dar testimonio continuado, constante, de su libertad».⁷⁴⁸

La mansedumbre es así una receptividad pasiva que se da en medio de una calma serena y madura que es también un *no hacer*, una espera, como leemos a continuación en el soneto «Mansedumbre de obra» que comenta Agamben:

⁷⁴¹ G. Agamben, «El lugar de la poesía. Aproximaciones a la poesía de Ramón Gaya», Fundació Caixa Catalunya, 2006, p. 49.

⁷⁴² G. Agamben, «Ramón Gaya», *Prospettive Settanta* 2/3, *rivista trimestrale*, abril-septiembre de 1978, año IV, pp. 57-71.

⁷⁴³ G. Agamben, «El lugar de la poesía (Lectura de un soneto de Ramón Gaya)» en *Homenaje a Ramón Gaya*, Editora Regional de Murcia, 1980, pp. 37-41.

⁷⁴⁴ G. Agamben, «El lugar de la poesía. Aproximaciones a la poesía de Ramón Gaya», Fundació Caixa Catalunya, 2006, pp. 49-57.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁴⁷ GAYA 2010, *Velázquez, pájaro solitario*, p. 108.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 115.

Acude entero el ser, y, más severa,
también acude el alma, si el *trazado*,
ni justo ni preciso, ha tropezado,
de pronto, con la carne verdadera.

Pintar no es acertar a la ligera,
ni es tapar, sofocar, dejar cegado
ese abismo que ha sido encomendado
a la sed y al silencio de la *espera*.

Lo pintado no es nada: es una *cita*
—sin nosotros, sin lienzo, sin pintura—
entre un algo escondido y lo aparente.

Si todo, puntual, se precipita,
la mano del pintor —su mano impura—
no se afana, se aquieta *mansamente*.⁷⁴⁹

Así pues, el *dictado*, según Agamben, es «el centro originario desde el cual brota la obra poética», ⁷⁵⁰ un concepto análogo al que Walter Benjamin recurre al designar el centro de la poesía de Hölderlin como *das Gedichtete*, lo poetizado, cuya raíz es poetizar (*dichten*), como *Gedichte*, deriva del latín *dictare* y de ahí la voz española «dictado», que es, según Agamben, una dimensión que no pertenece ni a la vida ni al saber técnico-poético, sino que está entre los dos como *el lugar del poema*. La poética de Gaya, dice el filósofo, vive la experiencia del dictado, pero el dictado no es una poética ni puede convertirse en objeto de poesía, porque esa experiencia se cumple en nuestro autor a través del dictado de la pintura, cuya experiencia aparece en abismo. Y el abismo, añade Agamben, tiene un significado literal como lugar más allá del cual no hay ningún fundamento. Por lo tanto el dictado no puede aparecer sino abismalmente en el poema. Así pues, sigue diciendo el filósofo, el lugar del poema, el dictado, no es un fundamento, sino un abismo.⁷⁵¹ Su exploración profundiza en el sentido de las palabras del poema gayesco: «abismo», «trazado», «espera», «cita» y «mansedumbre». El trazado que aparece en el primer cuarteto es, dice Agamben, lo que determina el lugar original de la pintura. Este parece contener una ambigüedad esencial al remitir, por una parte, al trazado original de algo y, a la vez, parece apuntar hacia lo que constituye el rastro como tal, lo cual revela su carácter abismal. En el segundo cuarteto, sigue diciendo Agamben, el dictado aparece como un abismo que no debe ser ni recubierto ni sofocado, sino confiado «a la sed y al silencio de la espera». La espera es caracterizada por este autor como «la tonalidad emotiva que custodia y conserva el abismo».⁷⁵² La espera, añade, significa tener la experiencia del abismo que une y separa al viviente y al lenguaje. Y este es el modelo con el que, dice

⁷⁴⁹ *Ibid.*, «Mansedumbre de obra», pp. 635-636 (las cursivas son nuestras).

⁷⁵⁰ G. Agamben, «El lugar de la poesía. Aproximaciones a la poesía de Ramón Gaya», Fundació Caixa Catalunya, 2006, p. 50.

⁷⁵¹ *Ibid.*, pp. 51-52.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 53.

Agamben, debemos pensar el carácter abismal del dictado, tanto de la poesía como de la pintura. Y como Gaya nos dice que el pintar no es cubrir el abismo sino custodiarlo, «el dictado no aparece como lo que precede al poema y cesa con su advenimiento, sino como lo que insiste y dura indeciblemente en su centro».⁷⁵³ Pero, como señala el filósofo, lo esencial en la obra de arte se revela aquí como nada: «Lo pintado es nada». El abismo significa simplemente sin fondo, sin profundidad, porque es un carácter de la superficie tal como es captado por el siguiente terceto del poema, que determina el centro de la obra de arte como una nada que es una cita. Así pues, dice el filósofo, el dictado como abismo es el lugar de una llamada, de una cita que adviene entre algo escondido y algo aparente. Lo totalmente nuevo, señala Agamben, es que, entre este algo escondido y lo aparente, la poesía no establece una relación expresiva, por lo que su relación se concibe abismalmente como un recíproco llamarse y prestarse oído sin resolverse el uno en otro, sino que «los mantiene suspendidos en el límite de un abismo, en una dimensión que tiene el carácter del tiempo, pero de un tiempo suspendido e interrumpido que no es de nuestra cronología».⁷⁵⁴ Como si la experiencia abismal de la pintura inaugurara una temporalidad que suspende la linealidad del tiempo moderno.

En los últimos párrafos de su escrito Agamben remite al siguiente fragmento del *Diario de un pintor*:

«De ahí que la *maestría* de un creador no sea, como ha podido pensarse, llevar a cabo una faena (una técnica, una ciencia); ni tampoco, claro está, *evitarla* –como ha supuesto siempre Sole [Soledad Martínez]–, sino... *sufrirla*, y... desentenderse de ella, liberarse de ella: sólo en ese instante, y en ese punto, puede brotar algo verdadero y... completo. El hacer, el trabajo de hacer exige demasiado de nosotros, y nos incapacita, entonces, para... *ser*, para ser precisamente *ese* que ha de ver, que ha de sentir, que ha de percibir, que ha de comprender todo *eso* que quería depositar dentro, en la concavidad de una obra, de su obra, aunque no sepa muy bien por qué, ni para qué».⁷⁵⁵

De este párrafo es necesario resaltar la convicción de Gaya de que la creación artística no consiste en ejecutar una determinada tarea técnica, sino más bien en liberarse de ella, como si la técnica hubiera sido interiorizada hasta el punto de quedar oculta o, mejor, como si fuera transparente. Sin embargo, Agamben pone el acento en que el *no hacer* es un movimiento de «descreación», que si bien abre el lugar del poema liberado de todo hacer, dice el filósofo, es una tarea feroz, ya que a la vez que cumple la obra la consume.⁷⁵⁶ Así pues, la culminación de este proceso ascético parece consistir, según Agamben, en un despojamiento, en un borrado que deja al descubierto un lugar matricial vacío. Como si la obra tampoco estuviera ya. Un lugar en el que el que no hay nada.

Hemos visto que *Las cortesanas*, el cuadro de Carpaccio que contempla fascinado Gaya en Venecia, le parece «la historia profunda de un vacío».⁷⁵⁷

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁵⁵ GAYA 2010, *Diario de un pintor*, fragmento de uno de los textos anotados el 22 de julio de 1952 en Verona, p. 409 (las cursivas son de Gaya).

⁷⁵⁶ G. Agamben, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁵⁷ GAYA 2010, *El sentimiento de la pintura*, p. 37.

«Todavía no he podido hacer nada; ni siquiera un dibujo. Sin duda, no puedo lograr ese *vacío* que se necesita para el trabajo, para el trabajo de creación; todo tira de mí, me reclama, me exige. Mientras estamos vivamente ocupados, habitados por el presente, no podemos... *hacer*. La mayor dificultad del arte es, acaso, tener que hacerlo y cumplirlo *fuera*, diríase, de la vida, del presente de la vida, sin que, por otra parte, nos salgamos de ella nosotros; es como si desde *aquí y ahora* tuviéramos que hacer ese *algo* –ese «algo» que es el arte– en otro lugar y tiempo, o mejor, sin lugar ni tiempo alguno. Lo propio, y propicio, para la creación, es el vacío, una *ausencia* de presente».⁷⁵⁸

Aquí el hacer tiene una connotación diferente, pues Gaya se refiere precisamente al trabajo de creación que no se puede llevar a cabo por falta de vacío. La vida le reclama y le aleja de su trabajo. Con esta reflexión nuestro autor señala esa ambigüedad del arte que requiere la ausencia de cotidianidad y, paradójicamente, del presente de la vida. Se diría, entonces, que la abstinencia del hacer, o el *no hacer*, aluden no sólo a la inmovilidad de la espera o a la mayor economía de la ejecución, sino también a una búsqueda del vacío o la nada, como han sugerido otros autores.⁷⁵⁹ Como si la nada fuera el punto de partida negativo, el grado cero necesario para crear. Algo parecido a lo que leemos en este texto de 1937:

«No se piensa que la verdadera creación –fíjate bien, digo creación– sólo puede surgir de la nada, y la nada únicamente quiere acercársenos cuando nos encontramos absolutamente solos».⁷⁶⁰

Y así lo sigue pensando en 1992 al describir la soledad:

«¡La soledad! ¡Ahí es nada: todo ese gran *socavón* vacío, y... sagrado! La soledad, como sabemos, ha sido sentida, vivida, sufrida, incluso gustada; [...] A la soledad, vista de tal o cual manera, la necesitamos todos sin remedio. Claro que el artista, el creador, la necesita más que nadie, ya que en ella –y sólo en ella–, en su *concavidad* vacía, es donde el creador lo encuentra todo... Sí, todo aquello que vamos logrando ser –en la vida y en la obra de creación– se lo arrancamos, muy penosamente, a la soledad. La soledad no nos da nada (y no por avarienta, sino porque ella misma no dispone de nada ni es nadie); la soledad está ahí, sin más, quieta, fija, fidelísima, sordomuda, permitiéndonos ser nosotros».⁷⁶¹

Lo llamativo es que una vez más ese espacio vacío que Gaya asocia con la soledad tiene forma cóncava. En este sentido es muy interesante la observación de José Luis Pardo.⁷⁶² Este autor parte de la idea de Max Weber que contrapone la religiosidad protestante y la católica, cuyas men-

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 426.

⁷⁵⁹ José Luis Pardo a propósito del rostro de *El niño de Vallecas* alude a lo que hay implícito en él, captado magistralmente por Velázquez como la intimidad, a la que define como: «Esa caja en la que me atesoro a mí mismo –esa caja cuya llave no poseo– está vacía». Véase José Luis Pardo, «Gaya o la intimidad» en VV.AA., *Turia, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 185.

Por su parte, Miguel Morey termina su texto con estas palabras: «Lugares del arte, rendijas de luz, tal vez existan tan sólo y ante todo para recordarnos que el alma es lo que queda cuando al cuerpo se le resta el cuerpo: un cuenco transparente. Vacío». Véase M. Morey, «Las condiciones del pájaro solitario. (Invitación a Ramón Gaya)», *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, 2003, n.º 5, p. 21.

⁷⁶⁰ GAYA 2010, «Carta a un Juan (Cartas bajo un mismo techo)», p. 746.

⁷⁶¹ *Ibid.*, «En torno a la soledad (sin remedio)», p. 880 (las cursivas son de Gaya).

⁷⁶² J.L. Pardo, «Ramón Gaya o el nacimiento de la pintura», en VV.AA., catálogo de la exposición *La hora de la pintura*, Fundació Caixa Catalunya, 2006, pp. 59-71.

talidades se distinguen por ser activa la primera como instrumento de Dios y pasiva la segunda como receptáculo de Dios.⁷⁶³ De ahí que la forma de creer de esta última es la pasión, la pasividad y el engendrar femenino, donde sin duda cobran todo su sentido las afirmaciones de Gaya sobre la «natalidad» del arte. Así pues, Pardo concluye que Gaya es un pintor-recipiente y defensor de la figura del pintor como receptáculo que acoge la pintura.⁷⁶⁴ Así lo leemos en este fragmento:

«Porque la única riqueza del arte consiste en su vacío, en la pureza de su vacío, un vacío, eso sí, que está como habitado, como lleno; un vacío que no significa no ser nada, ser la nada, sino que, precisamente, lo es todo. [...] el arte es un vacío, un sitio, un lugar al que se asoma el hombre, no para comprender las cosas y comprenderse, sino para sentirse. [...] Porque el arte no es, como se pensó, una corporeidad, sino una concavidad».⁷⁶⁵

Se trata de un vacío que es un lugar para sentirse. Y ese vacío es una concavidad, que es como Gaya llama aquí al arte. Es una «concavidad vacía», o como observa Leonardo Cammarano, un «Yo cóncavo» que, según este autor, es el yo creador, frente al «convexo», que es el Yo empírico expansionista.⁷⁶⁶ Ahora bien, independientemente de los distintos puntos de vista sobre la función del vacío en la obra de Gaya que unos asocian, como acabamos de ver, con la experiencia abismal, otros con la intimidad, o con la interioridad del yo cóncavo, e incluso con las circunstancias sociales del poeta o del artista, lo que podemos admitir sin ambages es que esta referencia espacial en la que no hay nada es caracterizada por nuestro autor como una concavidad. Y esta forma que otras veces es nombrada como pozo, como cueva o como hueco, parece remitir a un lugar que es matricial y generativo.

Sin forzar demasiado el sentido de sus textos, cabe pensar que lo que Gaya nos está tratando de decir en su poema y en los fragmentos aludidos, es que la clave de ese *no hacer* está implícita en la trayectoria de su pintura y en la noción de contemplación de la que, como ya hemos admitido, nuestro autor hace una interpretación análoga a la contemplación mística. Por tanto, en primer lugar podemos decir que la expresión gayesca *no hacer* designa la quietud y el silencio de la espera, el estado anímico que abre la posibilidad para que la *cita* que vincula lo escondido y lo aparente tenga lugar. Algo que nos sugiere una operación mágica, como si el abstenerse de hacer fuera, paradójicamente, una acción a distancia que conjura el dictado o esa cita entre lo invisible y lo visible. En segundo lugar, sugiere otro sentido que remite a un ascetismo de la expresión y a una austeridad extrema en el empleo de medios de ejecución. Esta última requiere alcanzar un virtuosismo en la práctica pictórica que consiste, como acabamos de leer, en abstenerse de exhibir las facultades técnicas, en desentenderse del aspecto exclusivamente técnico de la pintura, lo cual requiere haber pasado previamente por la disciplina del aprendizaje, o, como él dice, sufrir primero la faena y desentenderse de ella sin haberla evitado, con la finalidad precisamente de alcanzar el alto grado de competencia que permite *ser sin hacer*, lo que a su vez está íntimamente relacionado con la espera o custodia del lugar generativo.

⁷⁶³ M. Weber, *La ética protestante y el «espíritu» del capitalismo*, Alianza Editorial, 2003, p. 133.

⁷⁶⁴ *Op. cit.*, pp. 62-63.

⁷⁶⁵ GAYA 2010, «Homenaje a Velázquez», pp. 56-60.

⁷⁶⁶ L. Cammarano, «El problema de la elegancia», en VV.AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya, antológica (1948-1999)*, Instituto Cervantes de Nápoles/Museo Ramón Gaya, 2008, pp. 29-30.

Aquí Gaya nos desconcierta como si incurriera en una contradicción porque, si nos remontamos unas líneas atrás en el mismo texto al que nos ha remitido Agamben, leemos que nuestro autor está haciendo referencia al poder de atención extrema que parece acompañar a la abstinencia creadora. Así lo dice Gaya:

«Ese *poder* de atención extrema, de concentración extrema, se debe, en parte, a su muy decidida abstinencia creadora;⁷⁶⁷ porque, por extraño que pueda parecernos, en cuanto alguien cede a la tentación de... *hacer*, su facultad de ver, de comprender, de percibir, de recibir y de adentrarse en la realidad, se debilita».⁷⁶⁸

En este fragmento se nos da a entender que entre el *no hacer* y la creación se da una incompatibilidad de la misma naturaleza que la que separa al espectador del actor. Mientras el actor está en el escenario no puede tener una visión general de la escena, que es precisamente lo que sí percibe el espectador. Como es obvio, no se puede ser actor y espectador al mismo tiempo. Así pues, lo que nos parece asumible en el caso de la escena teatral, nos resulta extraño en el caso que se plantea aquí, porque si, como dice Gaya, la condición de la atención extrema, que a su vez es un requisito para adentrarse en la realidad y sentirla es la abstinencia creadora, ¿cuál es entonces la relación del *no hacer* con la creación, que para Gaya está íntimamente relacionada con la contemplación? Como recordaremos, la oposición que ha establecido Gaya se plantea entre *ser* y *hacer*, que también se puede plantear como la contraposición entre crear y trabajar, en la que crear equivaldría a *ser*, y *hacer*, a trabajar. Ahora bien, si tenemos en cuenta los dos movimientos a los que hemos hecho referencia anteriormente, la atención sería el estado que genera la mirada constituyente, el punto de vista de la contemplación, tanto del espectador como del creador, en cuyo caso la atención no es un *hacer*, o mejor dicho, es un *no hacer*, que consiste en esperar, pero la producción o creación, como la llama Gaya, ha de pasar previamente por ese estado. Quizá podamos salir del atolladero si examinamos la noción de atención siguiendo a Simone Weil, una figura excepcional que había combatido en la guerra civil española al lado de las tropas republicanas⁷⁶⁹ y cuya obra conocía bien nuestro autor.⁷⁷⁰ Esta filósofa, que investigó los rastros del conocimiento diseminado en las tradiciones de la Grecia antigua y de la religión cristiana, consideraba la atención como el acto de percepción estética por medio del cual los espectadores se unen al objeto de su contemplación, tras haber permanecido en la inmovilidad, a la espera. Weil concibe la atención como una virtud, pues entiende que se trata del estado previo y necesario de toda mirada creadora, cuyos rasgos son análogos a la contemplación místico-religiosa. Se trata de atender a la llamada

⁷⁶⁷ Se refiere a Concha Albornoz que acompañaba a Gaya y Juan Gil-Albert en su primer viaje a Italia, en 1952.

⁷⁶⁸ GAYA 2010, *Diario de un pintor*, anotación del 22 de julio de 1952 en Verona, p. 409 (las cursivas son de Gaya).

⁷⁶⁹ Simone Weil, nacida en 1909, un año antes que Gaya, estuvo combatiendo en una de las milicias aragonesas de la columna Durruti. Véase A. Trapiello, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Ediciones Destino, 2010, p. 368.

⁷⁷⁰ La primera mención que encontramos a Simone Weil en la obra de Gaya es precisamente en otro fragmento del, *Diario de un pintor*, del 22 de julio de 1952 en Verona. Véase *op. cit.*, p. 410.

Hay otras dos menciones en las «Anotaciones de diario inéditas», *ibid.*, pp. 524 y 529.

Por otra parte, en la biblioteca de su casa de Valencia encontramos los siguientes libros de la filósofa francesa: *Cahiers I y Cahiers II*; *La Connaissance Surnaturelle*; *La Pesanteur et la Grace*; *Lettre à un religieux*, así como una edición en castellano de *La fuente griega*.

y no distraerse pensando en otra cosa. Y es que, como dice la autora de *La gravedad y la gracia*, «la atención extrema es lo que constituye en el hombre la facultad creadora, y no hay atención extrema que no sea religiosa».⁷⁷¹ La atención es además un estado receptivo que consiste en dejar el hueco para que las cosas entren, y este estado requiere de una espera que se da asociada a una suspensión de la actividad mental, dejando un vacío que, como dice la filósofa, está íntimamente relacionado con la gracia, pues «la gracia colma, pero no puede entrar más que allá donde hay un vacío para recibirla, y es ella la que hace ese vacío».⁷⁷² Así pues, la espera es el estado anímico necesario para alcanzar esa atención extrema, que Gaya identifica con el *no hacer*, que es precisamente la clave de la poética de Gaya. Un *no hacer* que caracteriza el modo de ser de la mirada creadora que precede a la ejecución de la obra como tal.

Se nos dirá que la noción de vacío vinculada con la gracia, como acabamos de leer en Simone Weil, es difícil de comprender, ya que precisamente el vacío nos remite a la ausencia de seres, de cosas, de actividad y de vida. En este sentido es interesante la observación de Pedro Alberto Cruz, para quien el arte opuesto al ensimismamiento moderno del que habla Gaya, «sólo se puede entender como resultado de un *triple vacío* que devuelve la pintura a un ideal *estado de primitivismo e inocencia*, a saber, el «vacío cultural», el «vacío pasional» y el «vacío social».⁷⁷³ Ahora bien, el vacío como tal parece remitirnos a la nada y, a partir de aquí, nuestra indagación desemboca en un camino sin salida, y fracasa. Trataremos, pues, de retomar el concepto de vacío que ya habíamos señalado como un elemento central en las tradiciones china y japonesa. Vamos pues, como decimos, a examinar esta noción profundizando en el significado particular que tiene el concepto de vacío en la cultura china, explorando el libro de François Cheng.

*Vacío y plenitud*⁷⁷⁴ consiste precisamente en una aproximación a la pintura china en tanto que campo de estudio sobre el vacío. Como destaca este autor, el vacío es una noción central y un eje de funcionamiento en el sistema del pensamiento chino. Cheng aporta numerosas citas de los textos de los fundadores del taoísmo que hicieron del vacío el elemento central de su sistema. De este modo, sabemos que en la cultura china el vacío no es algo vago o inexistente, ni un espacio neutral, sino un elemento dinámico y activo ligado a la idea de alientos vitales y al principio de alternancia ying-yang, lugar por excelencia donde se operan las transformaciones y donde lo lleno puede alcanzar su plenitud, ya que el vacío mira hacia la plenitud. Según indica Cheng, el vacío es concebido por el pensamiento chino como el punto nodal en el que lo virtual y el devenir se tejen y en el que falta y plenitud, lo mismo y lo otro se encuentran. Igualmente favorece la interacción y la transmutación entre cielo y tierra, entre el espacio y el tiempo. Asimismo introduce la discontinuidad en el tiempo lineal con el movimiento circular, asegurando el ritmo armónico de los alientos vitales, y es la condición de la vida verdadera no unidimensional.⁷⁷⁵ Es más, como sigue diciendo Cheng, el vacío siguió siendo un elemento primordial en la comprensión china del mundo porque, «frente a lo lleno, el vacío constituye una entidad viviente. Motor de todas las cosas, interviene en el seno mismo de lo lleno, insuflando en él los alientos vitales. Por su acción,

⁷⁷¹ S. Weil, *La gravedad y la gracia*, Caparrós editores, Madrid, 1994, p. 125.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 31.

⁷⁷³ P. A. Cruz, *Ramón Gaya y el sentimiento de la pintura*, Museo Ramón Gaya, 2000, pp. 28-29 (las cursivas son del autor).

⁷⁷⁴ François Cheng, *Vacío y plenitud*, Siruela, 2013.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, pp. 78-98.

rompe el desarrollo unidimensional, suscita la transformación interna y genera el movimiento circular. La realidad del vacío se ha de comprender, efectivamente, a partir de una concepción original del universo, de tipo ‘organicista’.⁷⁷⁶ Es necesario destacar que su símbolo es el valle, el hueco aparentemente vacío que nutre y hace crecer a todas las cosas. Por eso la pintura china es como una sabiduría que propone un arte de vivir y es considerada como una práctica sagrada, porque su finalidad es la realización completa del ser humano.⁷⁷⁷ Así pues, el pensamiento estético chino, que está basado en una concepción organicista del universo, propone un arte que tiende a crear un microcosmos en el que prima la noción de vacío como el lugar en el que se establece la red de los alientos vitales, y es precisamente en la pintura, continúa diciendo este autor, donde el vacío se manifiesta de manera más visible y completa, porque el vacío no es una presencia inerte, sino más bien el ámbito que enlaza el mundo visible con el mundo invisible, trastocando la perspectiva lineal al introducir la relación del devenir recíproco, tanto entre el hombre y la naturaleza dentro de un cuadro, como entre el contemplador y el cuadro.⁷⁷⁸ Finalmente, Cheng añade que la pintura china tiende a convertirse en un microcosmos que vuelve a crear, de igual manera que el macrocosmos, un espacio abierto donde la verdadera vida sea posible.

Por tanto, cabe imaginar un vacío que es creador, o, como sugiere Julián Santos Guerrero, un espacio vacante generador de sentido, que es precisamente la función del vacío en las pinturas de Gaya: «Una especie de hueco vacío entre las dos manos, entre la institución del cuadro como tal, la obra de arte al fondo, la mano de Velázquez y la mano del pintor que pinta los objetos. Un vacío que no está pintado, que se muestra precisamente, no por lo que hay en él, sino *por lo que no hay*. Un espaciamento o cortadura que aparece ahora no por lo que se pinta, sino por lo que no se pinta, una distancia con respecto a la pintura, un corte operado, no por la mano de alguien, sino por... la realidad misma».⁷⁷⁹ Generación de sentido por lo que no hay. En esta línea se puede interpretar la significación del verbo borrar que aparece en este soneto de Ramón Gaya, ya citado antes en este capítulo:

Mucho ha sido *borrado* por su mano:
lo ideal, lo perfecto, la belleza;
la misma fealdad, con su tristeza,
se ha disuelto en el aire soberano.⁷⁸⁰

Borrar y también quitar o desnudar, como volvemos a leer en este otro soneto también citado antes:

Pintura no es hacer, es sacrificio,
Es *quitar, desnudar*; y trozo a trozo
El alma irá acudiendo sin trabajo.⁷⁸¹

⁷⁷⁶ *Ibíd.*, p. 136.

⁷⁷⁷ *Ibíd.*, p. 71.

⁷⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 59 y 71.

⁷⁷⁹ J. Santos Guerrero, «Manos de pintura», VVAA. *Escritura e imagen*, vol. 7, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 157.

⁷⁸⁰ GAYA 2010, «Velázquez (Soneto con estrambote en prosa)», p. 631 (las cursivas son nuestras).

⁷⁸¹ *Ibíd.*, «De pintor a pintor» p. 637 (las cursivas son nuestras).

Es significativo que los verbos borrar, quitar y desnudar, que Gaya considera lo más propio de la pintura y de Velázquez, o de modo similar, las acciones de borrar, eliminar y separar, como indica María Zambrano a propósito de la poesía de San Juan de la Cruz,⁷⁸² tienen sentido negativo, pero más que el sentido de *no hacer* entendido como abstenerse de actuar o como mera quietud o inmovilidad, significan deshacer lo ya hecho. Abundando en este sentido de deshacer lo ya hecho es necesario señalar que para nuestro autor lo desnudo y la desnudez están íntimamente relacionados con un estadio de la pintura previo al estilo, como si se tratara de un periodo anterior a la historia del arte.⁷⁸³ Lo cual resulta desconcertante porque si el *no hacer* tiene el sentido de deshacer, entonces ¿cómo se puede llevar a cabo una obra que se crea y se descrea? ¿Estamos ante otra de las paradojas que nos plantea Gaya? Porque el *datum* irreductible es que los lienzos del pintor murciano están ahí cumplidos, los vemos, los tocamos, los contemplamos, por lo tanto, como no se han consumido, no cabe suponer que su pintura es descreación como insinúa Agamben.⁷⁸⁴

Es posible que la solución la encontremos una vez más en la poética de Juan Ramón Jiménez y su idea de poesía como purificación. El poeta de Moguer considera que para que un poema sea poesía es necesario «reducir al mínimo aquellos factores que agitan las actividades ordinarias, y lograr que la impureza que la expresión añade a la experiencia, no anule la fuerza de irradiación de esta última, sino que por el contrario, la haga transparente».⁷⁸⁵ Por tanto, desnudar aquí tiene que ver con la purificación de los elementos expresivos para que estos no empañen la intimidad esencial ni cieguen la fuente del sentimiento. Así pues, si retomamos la distinción que hemos propuesto anteriormente, nos encontramos ahora ante una operación con cuatro movimientos ya que, según lo leído hasta aquí, en el caso de Gaya observamos que el *no hacer* es como un método, o un estado cuya significación se ramifica en varios sentidos. El primero de todos, como ya hemos aceptado, designa la quietud de la espera en la contemplación, tanto del espectador como del pintor; en segundo lugar, hemos sabido que el *no hacer* es desentenderse de la técnica para pintar con naturalidad y economía en la ejecución; en tercer lugar denota un deshacer que aquí tiene, por una parte, el sentido de borrar los límites de lo pintado para que circule el aire o para liberar la realidad constreñida por los bordes, lo que se puede interpretar como el rechazo de Gaya del arte platónico idealista, que aspira a lo perfecto o lo perfilado con la precisión artificial de las estampas y, por otra, el desnudar y despojar la obra del exceso de expresión y de estilo. Y finalmente, en cuarto lugar, el *no hacer* designa el abstenerse de pintar para no cegar el abismo, ni tapar el hueco, o lo que es parecido: para no obturar la apertura generadora de sentido. Al movimiento primero que origina la operación de la pintura o el poema lo llama Agamben la espera que custodia y conserva el abismo. Así pues, da la impresión de que el abismo o el vacío es lo primero, como si fuera un principio que también hallamos al final de

⁷⁸² M. Zambrano. *Los intelectuales en el drama de España*, Hispamerca, 1977, p. 198.

⁷⁸³ «Es lo encomendado siempre a los creadores: volver, volver a lo mismo de siempre, pero no volver a estilos ya padecidos y pasados (como sucede en el fenómeno social de la moda), sino volver a un origen desnudo, sin vestimenta alguna». Véase *op. cit.*, *El sentimiento de la pintura*, p. 46.

⁷⁸⁴ G. Agamben, «El lugar de la poesía. Aproximaciones a la poesía de Ramón Gaya», en VV.AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya. La hora de la pintura*, Fundació Caixa Catalunya, 2006, p. 57.

Es significativo el hecho de que este autor haya realizado su tesis doctoral sobre Simone Weil.

⁷⁸⁵ F.J. Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, p. 285.

un ciclo que consiste a la vez en pintar y en no pintar. De este modo nos encontramos de nuevo frente al escrito de *Velázquez, pájaro solitario*, en el que Gaya viene a decirnos que Velázquez pinta como si no pintara. Estamos, pues, ante ese *no hacer*, que, como observa el filósofo italiano con suma agudeza, constituye la idea central de la poética de Gaya y la hermenéutica que nos proporciona las claves de nuestra lectura. Por tanto, admitimos que la pintura en Ramón Gaya consiste en una operación determinada por el *no hacer* que inaugura cada ciclo del pintar, a partir del estado de atención extrema o contemplación, que requiere quietud, soledad, espera, y además precisa de la calma de la pasividad, de la suspensión del pensamiento y de la imaginación, porque se trata de un movimiento hacia una desnudez para alcanzar el silencio que exige la escucha, y que requiere de un vacío interior en el que la realidad se percibe y se aprehende con toda su intensidad. A esta receptividad Gaya la llama mansedumbre o pasividad. De modo similar, en el microcosmos del lienzo Velázquez, como sucede con algunos pintores chinos, deja trozos de lienzo sin pintar como un vacío, que es una no presencia por la que circula el aire soberano o, como creían los taoístas, en la que circulan los alientos que enlazan lo visible y lo invisible. Octavio Paz abunda en este sentido con una reflexión referida a la inspiración poética:

«Por una vía que a su manera es también negativa, el poeta llega al borde del lenguaje. Y ese borde se llama silencio, página en blanco. Un silencio que es como un lago, una superficie lisa y compacta. Dentro, sumergidas, aguardan las palabras. Y hay que descender, ir al fondo, callar, esperar. La esterilidad precede a la inspiración como el vacío a la plenitud».⁷⁸⁶

Aquí el vacío y la plenitud son un par de contrarios comparables a la esterilidad y la inspiración, como si pertenecieran a una misma especie. La plenitud necesita al vacío como la inspiración a la esterilidad. Son dos contrarios que, lejos de repelerse, se atraen. Esto nos recuerda la pregunta: «¿En qué consiste la creación poética? A la que Novalis respondió que el poeta «no hace, pero hace que se pueda hacer».⁷⁸⁷ Se trata pues de una concepción del *no hacer* un tanto peculiar, que nos recuerda la máxima de Cicerón: «Nunca hacía más que cuando nada hacía, y nunca se hallaba menos solo que cuando estaba solo».⁷⁸⁸

A tenor de lo leído hasta aquí se podría objetar que la poética de Gaya está sustentada en una teología negativa en la que el vacío o la no presencia producen, y se privilegia la ausencia sobre la presencia, lo cual nos pondría en un apuro a la hora de hablar de un pintor que lo que precisamente nos entrega con sus obras son presencias. Intentaremos abordar esta dificultad en lo sucesivo y veremos hasta dónde nos conduce nuestro análisis, porque, por ahora, la principal sospecha es que, para nuestro autor, en su escrito *Velázquez, pájaro solitario*, lo más decisivo es señalar que la experiencia estética tiene una dimensión espiritual, que trasciende y amplía el trato con las cosas del mundo. De este modo la materialidad de la pintura cumple la función de ser el tránsito hacia esa espiritualidad que es la poesía.

⁷⁸⁶ O. Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, p. 143.

⁷⁸⁷ Citado por Octavio Paz. Véase *ibíd.*, p. 162.

⁷⁸⁸ Cicerón, *Sobre la República*, I, 27, citado por Hannah Arendt en sus *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, Paidós, 2003, p. 19.

Reconocemos en Gaya un parentesco muy cercano entre la pintura y la poesía. Y es que, como apunta Francisco Javier Blasco, para Juan Ramón Jiménez, en el momento en que se genera la poesía, «las facultades superficiales del poeta quedan adormecidas, dejando paso al instinto, a las facultades profundas del alma. Esto da lugar a una experiencia en la que el hombre reconquista su ser originario. Accede, más allá de la realidad racional, a una realidad interior –el claroscuro del ser pensante, dijo Bachelard– nueva, vedada a la razón, que es lo originario y primigenio del hombre y que es la que este debe desarrollar».⁷⁸⁹ Aquí no deberíamos olvidar la fuerte convicción de Gaya de que el arte es naturaleza, a la que considera creadora y en cierto modo se podría pensar que esta es como si no hubiera dejado de ser para él un todo viviente y animado. Decíamos al comienzo de este capítulo que el sentimiento es para Gaya el punto de partida de la inspiración y sabemos que este sentimiento parte de la naturaleza, del mundo sensible y de la percepción. Así pues, se podría pensar que el movimiento recíproco entre los polos del vacío y de la plenitud, una fuerza que puede tomar los nombres de lo sagrado, lo numinoso o la «otredad», apunta hacia la creencia en la naturaleza como potencia creadora y es la metáfora de la inmanencia de lo sensible en la que el significante deja entrever al artista poeta su significado oculto. Por tanto, no se trata de privilegiar a la nada ni se trata de un movimiento de nihilismo, sino más bien de una operación en la que presencia y ausencia se coimplican y se suceden en reciprocidad. Igualmente es preciso recordar que en el capítulo anterior habíamos admitido que el término bergsoniano intuición hace comprensible la actividad psíquica de la inspiración, la cual exige una ascesis del propio espíritu para liberarse de las ataduras que le impiden alcanzarla.⁷⁹⁰ Así es como interpretamos la poética gayesca del *no hacer*, aparentemente mística, que Laurette Séjourné llama ascética:

«Es una pintura depurada ascética, sin concesiones mundanas, hecha en estado de gracia y donde, deliberadamente, la materia se sacrifica al espíritu. Es la visión del mundo de un anacoreta que, tras un largo periodo de aislamiento y meditación, nos hablase de armonía y paz interiores, sin querer recordar las tentaciones y dudas que tuvo que dominar para alcanzar este desprendimiento que no está exento de angustia. De ahí el parentesco de Gaya con ciertos místicos».⁷⁹¹

Ciertamente, esta actitud ascética, que no hace concesiones al tejerse del mundillo artístico ni al de las modas, se aprecia con nitidez en la evolución de su pintura, que ha ido tendiendo paulatinamente hacia la esencialidad. «Motivos que definen un repertorio sencillo en su amplitud, pero complejo en su calidad, perfilan una pintura en la que el rasgo fundamental es quitar, desnudar: quitar pintura, desnudarla de pasta, de trabajo expreso, quitar complicación, acercarnos a la sencillez...».⁷⁹² Pues, como ya se ha dicho aquí, en su obra de finales del siglo xx Gaya pinta el despojamiento como tal, como si tuviera la necesidad de borrar los límites del cuadro o, como dice Juan Manuel Bonet, «con mucho blanco alrededor»,⁷⁹³ que más que

⁷⁸⁹ F.J. Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, p. 288.

⁷⁹⁰ P. Chacón, *Bergson o el tiempo del espíritu*, Editorial Cincel, 1988, p. 115.

⁷⁹¹ L. Séjourné, «Ramón Gaya», *Las Españas*, n.º 19-20, México, 29 de mayo de 1951, pp. 17-34.

⁷⁹² V. Bozal, *Arte del siglo XX en España*, vol. II, *Pintura y escultura (1939-1990)*, Espasa Calpe, 2000, p. 117.

⁷⁹³ J. M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, pp. 90 y 103-104.

una clausura es una invitación hacia la apertura o, como él afirma, hacia la libertad, como cuando escribe de Velázquez: «Se diría que lo suyo es libertarlo, disolverlo todo en la inmensa caja del aire, es decir, hacer desaparecer, como por encanto y de un soplo invisible, las reglas del juego».⁷⁹⁴ Así pues, en los cuadros de madurez de nuestro autor, dicho con palabras de Francisco Calvo Serraller, la pintura «se ha aligerado y fluye como el agua, esa que, cierta vez, le pareció ser la misma sustancia de lo pictórico. El agua de su pintura no es, sin embargo, la espesa de los canales venecianos, sino más fresca y luminosa, agua potable de la que da gusto beber».⁷⁹⁵ Un agua clara y pura que tiene además un carácter viviente para Gaya:

«El alma *no está* nunca *de antemano*, desde *un principio*, sino que... *acude*. El alma, como un agua viviente, con la puntualidad y fatalidad de un agua viviente, inundadora, acude a llenar esas concavidades que, aquí o allí, han quedado dispuestas para recibirla; el alma acude (cuando acude) como un... merecimiento –por eso no podemos salir, desafortadamente, como bárbaros cruzados, en su persecución y conquista, sino esperarla tranquilos, pasivos, limpios, por si ella, por propia, piadosa, armoniosa voluntad, quiere buenamente acudir, venir y aposentarse en nosotros, habitarlos–; el alma acude (cuando acude) en donación, en gracia; no tenemos alma, la alcanzamos (cuando *nos es dado* alcanzarla), o mejor, nos alcanza (cuando nos alcanza)».⁷⁹⁶

El agua es aquí una metáfora del alma que, según precisa Juan Gil-Albert, es el «alma de las cosas, del mundo. El alma no tanto en un sentido sacro como, por el contrario, radicalmente animal, el ánimo; no el espíritu; el animal no dispone de espíritu pero si de ánimo que informa aquel cuerpo».⁷⁹⁷ El alma de lo sensible que da vida a la carne, o mejor: el principio sensitivo que da vida e instinto a los animales.⁷⁹⁸ Así recordamos haberlo leído en *Velázquez, pájaro solitario* cuando nuestro autor le recriminaba a Ortega el ignorar la naturaleza animal del arte, al desentenderse de «su fondo animal, de su alma antigua de animal presente, viviente, viejo como el hombre».⁷⁹⁹ Entonces cabría suponer que el alma, como el ánimo mundi del alquimista, es para Gaya el agua viviente suscitada en su pintura. Una llamada para que acuda a llenar la concavidad de la copa. Un agua que, según nuestro autor, no es preciso ir a buscar, como hacían los cruzados al perseguir el Santo Grial, ya que es como una gracia que acude en donación cuando somos atentos contempladores, mientras estamos a la espera. Así pues, cabría pensar que en las pinturas de Gaya está implícita esa espera como invitación al agua viviente y serena que acude a llenar el hueco vacío del cristal. Por medio de ellas, si se nos permite decirlo con Bachelard, «recibimos la enseñanza de una *calma natural* y una solicitud para que tomemos conciencia de la calma de nuestra naturaleza, de la calma sustancial de nuestra *ánima*».⁸⁰⁰

⁷⁹⁴ GAYA 2010, *Velázquez, pájaro solitario*, p. 102.

⁷⁹⁵ F. Calvo Serraller, «Talante y sentimiento» en el catálogo de la exposición *Obra última (1990-2000)*, Museo Ramón Gaya, 2000, p. 32.

⁷⁹⁶ GAYA 2010, «Velázquez (soneto con estrambote en prosa)», pp. 631-632 (las cursivas son de Gaya).

⁷⁹⁷ J. Gil Albert, «Apuntes sobre un pintor», *Las Provincias*, Valencia, 4 de enero de 1976, p. 33.

⁷⁹⁸ Una de las acepciones de «alma» en el Diccionario de la Real Academia Española que se puede consultar en: <http://lema.rae.es/drae/?val=alma>.

⁷⁹⁹ GAYA 2010, *Velázquez, pájaro solitario*, p. 104.

⁸⁰⁰ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 108 (las cursivas son de Bachelard).

Pues bien, si retomamos la poética gayesca del *no hacer*, advertimos un detalle que hemos de tener presente. Como recordaremos, Gaya establece la contraposición entre *hacer* y *ser*.⁸⁰¹ Entonces, el *no hacer* significa sencillamente *ser*, tal y como leemos en este fragmento que escribe en homenaje a su amiga, a la que considera una creadora de la estirpe de Nietzsche:

«Y lo cierto es que María Zambrano... piensa –y existe– como cualquier otro ser mortal. Lo que sucede es que María, nuestra amiga, no se ha... *puesto* nunca a pensar, como tantos –incluso algunas veces el propio Ortega–, sino que ha pensado siempre como sin proponérselo, como sin quererlo, como sin... saberlo. Es también la manera de ser, de ser naturaleza, que habíamos visto en Nietzsche. Estas buenas y extrañas personas –creadoras naturales de pensamiento, de poesía, de pintura, de música– más que *hacer* tal o cual cosa, parecen *serla*, sin más».⁸⁰²

De esta cita lo primero que es preciso destacar es que en Gaya *ser* es precisamente *ser naturaleza*. Por lo tanto, el *no hacer* tiene que ver con dejar que sea la propia naturaleza la que actúe. La naturaleza aquí no es un sujeto trascendente, sino la manifestación de su inmanencia. Así lo leemos en Bergson:

«Verdad es que si se descendiese hasta la raíz de la misma naturaleza, tal vez comprenderíamos que es la misma fuerza que se manifiesta directamente en la especie humana, una vez constituida, y que luego obra indirectamente por medio de individualidades privilegiadas para impulsar a la humanidad hacia delante».⁸⁰³

Esta es la pasividad a la que se refiere nuestro autor. Una pasividad que deja fluir la energía vital como si brotara de una fuente que no ha de ser cegada a base de acciones ni de producciones. Por el contrario, el lugar del manantial ha de estar despejado para que fluya el agua. Y esa es la fuerza creadora animal a la que alude Gaya.⁸⁰⁴ Así, leemos que María Zambrano nunca ha tenido que esforzarse en pensar porque el pensamiento brota naturalmente de ella. El pensamiento es una potencia que habita en ella. Porque para él «el Pensamiento es una sustancia previa, anterior a la persona misma, de existencia difícil, misteriosa, oscura, y no un ejercicio, y no un método».⁸⁰⁵ No se trata, entonces, de ningún empeño ni de voluntarismo. *No hacer* es, sencillamente, *ser*, dejar a la naturaleza ser. Si la pintura para Gaya no es un hacer

⁸⁰¹ Como ya hemos venido diciendo es necesario subrayar que Ramón Gaya distingue entre «ser» y «hacer». Considera que, aunque para llegar a ser es ineludible el hacer, en su carta a Tomás Segovia desde Venecia el 4 de marzo de 1953, escribe: «Ser verdaderamente es *un encuentro* con *algo* que ya somos y algo que tenemos que lograr ser (no lograr hacer), y *ese encuentro* es lo que sucede únicamente después de la obra y en absoluto antes». En GAYA 1993, p. 33 (las cursivas son de Gaya).

Una reflexión similar la encontramos en GAYA 2010, p. 409.

⁸⁰² El subtítulo «he pintado ese momento» se refiere a un dibujo a la tinta con el que Gaya rememora los años de Roma cuando ambos amigos llegaban al lugar favorito de María Zambrano en la Vía Appia. Allí ambos se detenían para contemplar un relieve «muy gastado» de una tumba romana. El escrito fue publicado en ABC el 23 de abril de 1989, p. 73. Véase GAYA 2010, «María Zambrano (he pintado ese momento)», p. 873 (las cursivas son de Gaya).

⁸⁰³ H. Bergson, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, Editorial Porrúa, 1997, p. 25.

⁸⁰⁴ GAYA 2010, p. 105.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 858.

ni un expresar, ¿cómo podríamos caracterizarla? No cabe duda de que en los cuadros de Gaya hay una fuerte significación simbólica, aunque paradójicamente él no es muy partidario de los símbolos, como se deduce del reproche que le hace a María Zambrano de querer sustituir la realidad por los símbolos.⁸⁰⁶ Él no habla de símbolos y prefiere hablar de metáforas,⁸⁰⁷ como si la pintura fuera poesía.

Hasta aquí hemos trazado nuestro itinerario por la obra pictórica de Gaya y nos hemos aproximado a ella explorando sus imágenes, tratando de llegar a los rincones más recónditos de sus meditaciones en torno a la experiencia estética, bien en lo relativo al hecho de la contemplación, bien en torno a la práctica de la pintura y los motivos que la provocan. Al haber dado lugar la obra de Gaya a una considerable cantidad de comentarios y exégesis, imposibles de resumir aquí, hemos tomado en consideración únicamente las voces más autorizadas de los pensadores, poetas y artistas con los que nuestro autor ha compartido tiempo y vivencias, junto con las de otros autores cercanos a Ramón Gaya y conocedores de su obra que han aportado reflexiones valiosas para este estudio. Con todas ellas hemos intentado aportar un punto de vista, que podemos llamar intersubjetivo, y que nos ha permitido descubrir la *poética* que alienta su obra. Porque lo que podemos admitir a estas alturas de nuestro trabajo es que la indagación nos ha puesto sobre la pista de una poética.

⁸⁰⁶ Gaya escribe en «Diario de un pintor» el 13 de junio de 1957 en Roma: «Las personas *dadas* al simbolismo (como María) *cambian* la realidad por sus símbolos en vez de ver por transparencia los símbolos que *hay* en la realidad, que forman parte de ella, pero que no la *sustituyen*». Véase GAYA 2010, p. 468 (las cursivas son de Gaya).

⁸⁰⁷ «Ese misterio, ese secreto que yo quisiera recoger en mi pintura, mejor dicho en mi obra –literaria o pictórica–, no se puede desvelar nada más que con la metáfora». Véase GAYA 2007, p. 213.

En términos parecidos en su conversación con Nigel Dennis, véase *ibid.*, p. 242.



CAPÍTULO IV

DEL ARTE

A partir de la aproximación a la obra pictórica de Ramón Gaya, en paralelo con la lectura de sus escritos y haciéndonos eco de las exégesis que esta ha ido suscitando a lo largo de su trayectoria, hemos reconocido una serie de huellas que, como decimos, nos encaminan hacia una poética. Esta última presenta algunas dificultades derivadas de presupuestos metafísicos que, en el caso de nuestro autor, aparecen envueltos en un lenguaje poético y un vocabulario religioso. Precisamente porque tras la poética gayesca, que Agamben llama del *no hacer*, subyace la idea de superioridad del modo de vida contemplativo, originada por la suposición según la cual el sentido o la verdad sólo se revela a quienes se abstienen de actuar, y la convicción de que la complacencia inactiva crea el espacio sin el cual la poesía o la pintura no pueden manifestarse ni aparecer. Esta idea que privilegia el modo de vida contemplativo toma en Gaya su modelo de la contemplación mística y está emparentada con la distinción clásica entre teoría y práctica, de la que se sigue la contraposición entre las figuras del espectador y el actor. Ahora bien, se podría afirmar que el principio que sustenta toda la poética de Gaya supone una intencionalidad en la naturaleza al atribuirle una finalidad creadora, como si la propia naturaleza fuera una artista.

1. Naturalidad del arte

La naturaleza como principio creador es también la idea implícita que sustenta el libro *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*,¹ escrito en 1975, pero no concluido ni publicado hasta 1996. Aquí leemos a un Ramón Gaya maduro que expone sin cortapisas sus opiniones en torno al sistema cultural erigido sobre lo que él considera el «error moderno». En este escrito, que nos disponemos a leer atentamente, nuestro autor amplía, desarrolla e insiste en ciertos argumentos ya expuestos en *El sentimiento de la pintura* y en *Velázquez, pájaro solitario*. Nos referimos principalmente al cuestionamiento de los juicios enunciados por aquellos profesionales de la crítica, la historiografía del arte o la teoría estética, a partir de una determinada actitud que para Gaya impide comprender la obra: según él, todos ellos son víctimas de un error ya señalado en *El sentimiento de la pintura*, que parte de la premisa

¹ GAYA 2010, pp. 931-953.

según la cual «el arte y la realidad son cosas distintas, separadas».² Si el oficio de crítico es deslindar con finura lo sustancial de lo accidental, lo permanente de lo transitorio, prestando atención a las cualidades de la obra de arte, esta tarea, según Gaya, carece de validez si no parte del supuesto de que el arte es vida, porque, según añade, este no puede «separarse de ella para contemplarla».³ Esta pretensión de acabar con la distinción entre arte y vida es, según señala José Luis Pardo, algo que nuestro autor comparte con el proyecto de las vanguardias históricas, como si fuera un destino o una fatalidad generacional.⁴ Como recordaremos, en el segundo capítulo de este estudio, siguiendo a Manuel García Morente, hemos buscado la clave explicativa de estas afirmaciones en la filosofía de Bergson que, como es sabido, concede a la intuición directa un valor superior al del conocimiento por conceptos, a pesar de que la intuición no es comunicable. Así, si examino cada palabra de los versos de un poema, únicamente percibo su aspecto más exterior, meramente formal. Y aunque puedo analizarlo, si lo que quiero es comprenderlo en su integridad, tengo que hacer un esfuerzo y apartar la atención de «la costra verbal para penetrar íntimamente en el interior mismo de la emoción».⁵ De modo análogo Gaya considera que el arte es vida, porque este no puede separarse de ella para contemplarla, ya que la contemplación de una obra de arte o el goce estético de un poema, para ser comprendido, exige una experiencia interior que se siente y se vive. Nuestro autor es igualmente afín al pensamiento bergsoniano, al considerar que la obra de creación brota de un impulso instintivo innato, anterior a la reflexión. De ahí que considere que la mentalidad teórica y analítica no puede captar la obra en toda su extensión, porque se enfrenta a ella con la actitud del que presupone que el arte y la vida pertenecen a ámbitos ontológicos distintos.

Como venimos diciendo, *Naturalidad del arte* es un alegato a favor del postulado del impulso creador de la naturaleza viva, que es, según Gaya, una «naturaleza carnal, animal, del hombre, del hombre... común».⁶ Una animalidad que, como dijimos, consiste, entre otras cosas, en oír con la agudeza de un perro. Para nuestro autor el arte creador es de carácter común y no un asunto privado ni personal del artista. Lo «común», añade, no es algo restringido al plano social,⁷ sino extensamente humano. De ahí que «sólo el hombre común –el ‘superhombre común’–, es decir, el hombre común... sano, limpio, fuerte, silvestre, puede y sabe *recibir* la realidad entera y verdadera, sin manosearla ni manipularla, sin la boba idolatría de unos, ni la ilusa y petulante alteración o deformación de otros».⁸ Se podría decir, pues, que el protagonista de este libro es el hombre común, verdadero destinatario de la obra de arte, ya que

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ J.L. Pardo, «Ramón Gaya o el nacimiento de la pintura», en VV.AA, catálogo de la exposición *La hora de la pintura*, Fundació Caixa Catalunya, 2006, pp. 60-62.

⁵ M. García Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917, p. 72.

⁶ GAYA 2010, p. 933.

⁷ Se podría pensar que cuando Gaya alude a «lo social» o «la sociedad» parece referirse al rasgo más mundano de la vida literaria o artística, frecuentada en gran parte por diletantes, bohemios y esnobs. Sin embargo esta expresión gayesca tiene un alcance mucho mayor. Para mejor aclaración es preciso remitirnos a Tomás Segovia, que señala que «lo social» en Gaya se refiere a la exterioridad constrictiva de una sociedad contemporánea enajenada en el sentido hegeliano y marxiano. Véase T. Segovia, *Gayescas*, Mueso Ramón Gaya, 2008, pp. 135 a 140.

⁸ *Op. cit.*, p. 933 (las cursivas son de Gaya).

según dice Gaya, «es quien más cerca se encuentra de la sustancia medular del arte, aunque no entiende nada o casi nada de lo que allí dentro sucede».⁹ Así pues, al hombre común, descrito nietzscheanamente por Gaya, le atañe el arte completo, el arte creación, en la medida que es una posibilidad de extensión y desarrollo. Y es que, a diferencia de Ortega, que considera el arte como un principio diferenciador entre «los que entienden y los que no entienden»,¹⁰ nuestro autor, como dice Manuel Borrás «supo reconocer la excelencia del hombre común»¹¹ y se muestra contrario al elitismo. Con ello reconoce implícitamente que una de las funciones del arte es comunicativa, pues transmite un sentimiento universal que no es exclusivo del creador, mediante el cual el hombre común comparte el fervor experimentado en la contemplación. De ahí se podría inferir que la comunicatividad de la obra de creación incorpora el valor moral del compartir y el sentimiento de empatía. Como sabemos, para Gaya en lo que atañe a la obra de creación la clave no es entender, sino esperar la obra en silencio para que la obra hable y revele su secreto. En suma, el hombre común es para nuestro autor la condición necesaria de la creación artística, aunque no la condición suficiente, ya que, si bien todo creador y todo contemplador es un hombre común, no todo hombre común está dotado del instinto y las facultades que exige la creación. Tras este elogio del hombre común, las críticas de Gaya se dirigen hacia el especialista, al que llama «el entendedor», representante de la autoridad prescriptora que determina lo que es o no es arte, y dictamina sobre el grado de calidad de la obra. Esta figura del «entendedor» incluye a los críticos, los historiadores del arte y los estetas, quienes, según Gaya, entienden de lo que no comprenden.¹² Con esta afirmación nuestro autor viene a decir que la mera erudición no es suficiente para traducir en palabras el sentido abierto de la obra de creación, pues el discurso erudito como tal no va más allá de la acumulación de datos y tecnicismos. Algo parecido a lo que Bachelard llamaba «complejo de cultura»,¹³ sinónimo de una tradición mal comprendida derivada de una sobrecarga de erudición que obstaculiza el verdadero cultivo, en la línea de lo que Nietzsche planteó en su *II Intempestiva*, al clamar contra la esterilidad creativa de la cultura historicista.¹⁴ Así pues, para nuestro autor los ensayos lastrados con tecnicismos y palabrería para iniciados constriñen el sentido abierto de la obra de creación y suplantán la comunicación directa entre la obra y el contemplador con prescripciones dictadas desde el discurso oficial. Incluso cuando el entendido pretende desvelar eso oculto que es lo que la obra preserva, la donación se retira. En cambio, según Gaya, es el hombre común –que puede ser cualquiera– el capaz de percibir el misterio de la obra de creación sin ser ningún especialista. Por tanto, frente al *entender* que implica esfuerzo, empeño y estudio, el *comprender* para Gaya tiene su origen en el interior de un individuo que espera la obra y está predispuesto a acogerla, a recibirla. Según Juan Gil-Albert, el verbo comprender tiene una función armonizadora y de descubrimiento:

⁹ *Ibíd.*, p. 938.

¹⁰ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de Estética*, Espasa, 2002, p. 50.

¹¹ M. Borrás, «Homenaje» en *Escritura e imagen*, vol. 7, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 215.

¹² GAYA 2010, p. 947.

¹³ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 33-34 y 65-68.

¹⁴ F. Nietzsche, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II Intempestiva]*, Biblioteca Nueva, 1999.

«Descubrir lo que podríamos llamar el misterio no es convertirnos en misteriosos, sino en comprensivos. Y comprender es armonizar. [...] bien pensado, guarda, en este orden de aconteceres, una relación dialéctica como la que, más que oponer, vincula entre sí al día y la noche». ¹⁵

Así pues, desde el enfoque del poeta amigo de Gaya el comprender alude al misterio y a la armonía que reconcilia los contrarios. Pues, según Ortega, «hay en el afán de comprender concentrada toda una actitud religiosa». ¹⁶ Nuestro autor estaría de acuerdo incluso en que, como observa con exactitud Ana María Leyra, comprender significa salvar. ¹⁷ Y es precisamente el hombre común el único libre de prejuicios, capaz de comprender que las obras de creación son, según Gaya, simples criaturas, seres vivos:

«Y un ser vivo, claro, no puede *retocarse*: es como es, y nada más; ni puede *desmontarse*, con la sana o insana intención de analizarlo concienzudamente, no sólo porque de atrevernos a ello cometeríamos un pecado, sino porque además resultaría inútil, ya que al primer movimiento nuestro de activos *viviseccionadores*, el ser, ese mismo ser que ansiábamos *examinar por dentro y entender a fondo*, se esfumaría, dejándonos en las manos unas simples materias ciegas, opacas, inanimadas y leñosas». ¹⁸

Aquí es reconocible el concepto de organismo que, como ya se ha señalado antes, articula la estética krausiana, pues Gaya parece aludir a las características propias de lo orgánico, cuyas partes se relacionan entre sí como un todo que no se puede desmontar ni despiezar sin perder su naturaleza o realidad. ¹⁹ Así pues, el organismo no puede ser des-hecho ni des-compuesto. Es lo que se mueve por sí mismo, a diferencia del mecanismo, que no tiene una fuerza propia interior, sino que lo mueve una fuerza exterior. Sin embargo, en este fragmento tenemos la impresión de estar ante un punto de vista más propio de la biología que de la estética, como si el arte fuera para Gaya una sección de las ciencias naturales. Pero nada más lejos de su intención confundir la comprensión de la obra de creación artística con las explicaciones de la física o la biología, pues, como veremos, las meditaciones de nuestro autor apuntan hacia el sentido implícito de la obra, que es lo que el contemplador o la contempladora sabe comprender, porque «dispone del instinto suficiente para acercarse a las obras de arte vivas, sin necesidad de que intervenga, de que lo empuje el crítico». ²⁰ Ahora bien, es preciso advertir que el punto de partida gayesco es que la obra es naturaleza viva. Una idea que no es del todo ajena a los postulados de los primeros escritos de Ortega, como leemos en este fragmento que alude a la ambigüedad del arte:

«El arte es ante todo artificio: tiene que crear un mundo virtual [...] Por consiguiente, lo que debe proponerse todo artista es la ficción de la totalidad; ya que no podemos tener todas y cada una de las cosas,

¹⁵ J. Gil-Albert, *Crónica General*, Pre-Textos, 1995, p. 132.

¹⁶ J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote, Obras completas*, tomo I, Revista de Occidente, 1963, p. 316.

¹⁷ A.M. Leyra, *De Cervantes a Dalí*, Editorial Fundamentos, 2006, p. 124.

¹⁸ R. GAYA 2010, p. 939 (las cursivas son de Gaya).

¹⁹ En uno de sus escritos sobre Juan Ramón Jiménez: «De ese modo consigue con su obra un todo orgánico que en los modernos ya se ha perdido». Véase R. GAYA 2010, «Carta a una amiga (sobre *Animal de fondo* de J.R.J.)», p. 279.

²⁰ GAYA 2007, p. 360.

logremos siquiera la forma de la totalidad. La materialidad de cada cosa es inabordable; poseamos, al menos, la *forma de la vida*».²¹

Y más adelante, en el mismo texto:

«¿Qué ha de pintarse? [...] Lo pintado ha de ser Vida».²²

Se nos dirá que este imperativo debe ser tomado con precaución y cautela, puesto que remite al problema planteado por Balzac en *La obra maestra desconocida*.²³ En este relato, el pintor Frenhofer persigue con fanatismo la encarnación de la vida en la pintura, hasta el extremo de volverse loco, creyendo que en vez de haber pintado un retrato de una mujer ha creado a una mujer real de carne y hueso. Por medio del juego entre realidad y ficción Balzac nos sitúa ante uno de los rasgos constitutivos del arte, que es su ambigüedad radical. Porque lo más desconcertante del arte es que es ficticio y a la vez realidad; mentira y verdad; carne, pero no corporeidad; artificio y vida; cultura y naturaleza; silencio y comunicación; transparencia y misterio; existencia e insistencia; *techné* y *poiesis*. Pues bien, como trataremos de mostrar en esta tesis, el anhelo de Gaya ha sido superar esta ambigüedad, apostando desde sus inicios como pintor y escritor por una poética al margen de las tendencias hegemónicas del sistema cultural.

Gaya en *Naturalidad del arte* lanza una serie de reproches a la Crítica como institución y a aquellos críticos de arte que, movidos por la impaciencia y la precipitación, considera que no han cumplido cabalmente su cometido y, en vez de separar el grano de la paja, han seleccionado lo que sólo eran productos, y no criaturas. Y es que la Crítica, según nuestro autor, «ha demostrado ser tan solo una interminable cadena de equivocaciones»²⁴ por no haber sabido esperar el ritmo lento de la naturaleza. Así pues, el criterio de la Crítica no es para él algo nacido de la serenidad que exige la auténtica contemplación, sino que ha irrumpido de manera forzada y artificial con intención examinadora «un tanto policial».²⁵ Una postura que no discrimina entre la distancia adecuada o la implicación requerida para evaluar algo en su justo valor y la mirada analítico-teórica que, al disgregar las partes del objeto, elimina sus cualidades. A partir de aquí Gaya afirma que, como la Crítica parte de una postura artificial, sus explicaciones no logran establecer una comunicación real con las obras ni captar su corriente vital. Más que postura es impostura. Con esta reflexión nuestro autor plantea la contraposición entre las nociones de lo *natural* y lo *artificial*, que parecen remitir a categorías más generales, como son las de naturaleza y cultura. Si lo natural es lo que alcanza la existencia por sí mismo, lo artificial es algo fabricado que se elabora con un fin o propósito determinado. Esta polaridad la encontramos como una constante de las meditaciones gayescas, aquí acentuada en la comparación de pares opuestos, como son la sociedad y las gentes; la obra de arte y la obra de creación; el entender y el comprender; y, como decimos: lo *artificial* y lo *natural*.

²¹ J. Ortega y Gasset, *Adán en el paraíso*, *Obras completas*, tomo I, Revista de Occidente, 1963, p. 484 (las cursivas son de Ortega).

²² *Ibíd.*, p. 491.

²³ H. Balzac, «La obra maestra desconocida», *Obras completas*, t. V, Aguilar, 1967, pp. 269-285.

²⁴ GAYA 2010, p. 941.

²⁵ *Ibíd.*, p. 940.

Desde su punto de vista, este criterio de selección equivocado de la Crítica ha tenido como consecuencia la acumulación en la Historia del Arte de «viles objetos, meras obras, cachivaches»,²⁶ que al nutrirse de este material seleccionado erróneamente, toma la fisonomía de «canal de desagüe, como de Cloaca Máxima».²⁷ Así lo leemos en este fragmento:

«La historia lo acoge todo, sea lo que sea (aunque tiene, desde luego, una muy decidida inclinación por lo más falso), y una vez acogido, lo *petrifica* todo, lo *acartona* inmediatamente todo; después, claro, ya de cartón-piedra, nadie podrá, ni sabrá, ni querrá jamás moverlo de ahí, de ese *su* lugar... *histórico*, aunque ficticio las más veces».²⁸

Llama la atención esta idea casi nietzscheana que tiene Gaya de la historiografía y de la historia que, más que tribunal supremo y criterio último de valoración de toda obra, es como un cauce receptor de meros trastos y baratijas que se van sedimentando como en un vertedero. Pero para no desviarnos ahora del hilo de nuestra lectura, posponemos para más adelante el examen del concepto gayesco de historia. A continuación leemos que el mayor de los pecados para nuestro autor es simular lo pictórico, como es el caso de Manet, mero imitador de Tiziano, Velázquez y Goya.²⁹ En cambio Eduardo Rosales, sigue diciendo, en esos mismos años «nos daría –con la naturalidad más milagrosa– el... mejor, el más pleno, el más consistente, el más radiante, el más hermoso cuadro de toda la pintura moderna: su gran *Desnudo de mujer*».³⁰ Esa es para Gaya la modernidad profunda, el camino real, carnal, de la pintura, que es también el que caracteriza a las acuarelas de Cézanne. Gaya lamenta en este escrito que la Historia, al mismo tiempo que ha sancionado las obras de Manet, haya ignorado el cuadro de Rosales, porque:

«Es como si la mentira –teniendo quizá plena conciencia de sí, conocimiento exacto de su falsa y endeble condición–, buscara desesperadamente ese acomodado refugio de la historia, de la envarada y empaquetada historia. Pero lo más escandaloso no es que la historia se atiborre de mentiras, sino que... falten en ella, demasiadas veces, las verdades, las mejores verdades, pues mientras recibe en sus brazos, sin discernimiento, todo cuanto acontece, las más oscuras, las más profundas evidencias –que, claro, suelen ser menos visibles– se le escapan».³¹

Gaya lamenta igualmente que la historia del arte premie las mentiras y castigue las verdades, como ha sucedido con el caso de la *Victoria de Samotracia*, que «casi no está en el Louvre», mientras que la *Venus de Milo* parece haber sido hecha a medida para un museo como modelo de perfección. Para Gaya esta última y la *Gioconda* no contienen en sí más valor que el de la exhibición de «recursos técnicos extremos».³² A partir de aquí insiste en que oír y percibir es crucial para comprender, y no tanto emitir juicios desde esa posición escudriñadora y analizadora de la crítica que, paradójicamente, es la que establece los cánones para las artes. Y es que para Gaya la obra de

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ *Ibíd.*, p. 944 (las cursivas son de Gaya).

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ *Ibíd.*

³¹ *Ibíd.*, p. 945.

³² *Ibíd.*, p. 947.

creación es «*Algo misteriosísimo*»³³ que nadie sabe qué es. Algo de carácter oscuro también para el artista, que se ha preguntado muchas veces por su origen secreto, aunque, la «*fatalidad* misma de su ímpetu creador le ha dispensado, le ha... *salvado* de tener que responderse»,³⁴ porque su respuesta, añade, es la obra misma. En cambio, según Gaya, lo que capta el entendedor son hechos culturales en vez de actos vitales:

«El entendedor carece de *punto de «partenza»*, de *impulso original, originario*, y por eso no puede –aunque de un cierto modo entienda de arte– *comprender*, aprehender la obra de creación: no podrá, ni siquiera, *suponerla*; ni podrá *suponer* que exista ese *oscurísimo soplo inicial* de donde arranca todo aquello *que asoma*, que *aflora*».³⁵

De esta afirmación rotunda se desprenden dos cuestiones relevantes. La primera tiene que ver con la distinción entre comprensión (*Verstehen*) en el sentido elaborado por Dilthey –una forma de aprehensión que se opone como método de las ciencias del espíritu al método explicativo propio de la ciencia natural–, frente a la explicación (*Erklärung*). Así, el método de la comprensión es originariamente psicológico y se convierte en una hermenéutica encaminada a descifrar el sentido, sin desplazar ni obliterar los aspectos cualitativos del objeto.³⁶ Por su parte, Bergson distingue entre la intuición y el análisis, al observar que este último opera sobre lo inmóvil, mientras que la intuición se coloca en la movilidad o, lo que equivale a lo mismo, en la duración. El análisis procede a partir de esquemas en los que reconoce los elementos invariables, pero el error, dice Bergson, consiste en creer que con estos esquemas se puede captar la variabilidad de lo vivo. De ahí que «no lo repetiremos nunca demasiado: de la intuición podemos pasar al análisis, pero no del análisis a la intuición».³⁷ Así pues, decimos con Bergson, de las consideraciones de Gaya en *Naturalidad del arte* se sigue que el erudito o el «entendedor», tal como lo denomina nuestro autor, no puede llegar a la intuición partiendo del análisis. Algo análogo sucede con la comprensión, que es precisamente a lo que el «entendedor» no puede aspirar porque, según afirma, su enfoque carece de punto de «partenza» originario, que es el instinto o la intuición, lo que le impide suponer o reconocer ese «soplo inicial oscuro» que alienta la obra de creación. Se diría que esta expresión remite a la noción bergsoniana de impulso vital definida por García Morente como la corriente inmensa de vida que atraviesa el mundo material, y «viene a culminar en el hombre, en el alma humana, que es la prolongación terminal, la suprema expresión de esa vida. También este aliento vital escapa por definición a los métodos de la inteligencia discursiva».³⁸ Por tanto, este soplo inicial es para Gaya oscuro, ya que no puede ser explicado por causas a partir de una lógica discursiva que, por lo anteriormente expuesto, no capta lo más íntimo de la obra de creación. Nuestro autor añade otro requisito imprescindible para comprender una obra, que consiste en que esta al menos tiene que ser *esperada*. En cambio los críticos, dice en una entrevista, no esperan las obras:

³³ *Ibíd.* (las cursivas son de Gaya).

³⁴ *Ibíd.* (las cursivas son de Gaya).

³⁵ *Ibíd.*, p. 948.

³⁶ J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, tomo I, Ariel, 2001, pp. 602-603.

³⁷ Se trata de un fragmento de *El pensamiento y lo moviente* citado en G. Muñoz-Alonso López, *Henry Bergson*, Ediciones del Orto, 1996, pp. 83-84.

³⁸ M. García Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917, p. 41.

«Ése es un vicio de los críticos, de la *actitud* crítica. No me refiero a Francisco Alcántara, a Manuel Abril, a Juan del Encina. Estos críticos eran de mi época de juventud, y eran los mejorcitos. No me refiero a ellos; no quiero que se ofendan, porque no llego a ocuparme de ellos. Cuando digo «críticos» o «historiadores», me estoy refiriendo a Winckelmann, a Pater, al tonto de Panofsky, tan famoso hoy, a Berenson, tan elogiado, a Lionello Venturi, ¿verdad? A esos críticos famosos y grandes me refiero cuando hablo de esa actitud, una actitud que a mí me parece errónea, inaceptable».³⁹

Gaya no está haciendo reproches a sus contemporáneos ni está poniendo en evidencia la dialéctica excluyente de la crítica más doctrinaria. Él se remonta al error moderno que, paradójicamente, es tan antiguo como la Historia del Arte y la Estética. Y este error, como señala José Luis Pardo, no es un error intelectual, que se podría solucionar con una consideración más atenta de la realidad, sino un error existencial que determina toda una actitud ante el arte, pues si no se considera como algo vivo, entonces en el fondo es como si no se tomara en serio y quedara degradado a representación o mero juego.⁴⁰ De ahí la sospecha gayesca de que la obra de creación se esconde de los eruditos hasta desaparecer, como si huyera de todo aquel que se enfrenta a ella con ideas o teorías. En cambio, afirma que la obra se abre y se entrega a los que la esperan con cierta humildad.⁴¹ Así pues, por mucho que con su lenguaje técnico el entendedor se entretenga en «analizar, investigar, comparar, encasillar, valorizar, enjaular, juzgar, pesar, medir»⁴² las obras de arte y de creación, este lo único que ubica en la historia son piezas fabricadas, mercancías que no son más que un pesado lastre, como «*un trasto superpuesto, caído encima de la realidad*».⁴³ Si estos objetos son postizos, artificiosos y forzados, en cambio las obras de creación sencillamente brotan porque nacen de la realidad. Y es que para Gaya «obra de arte y obra de creación no vienen jamás a ser la misma cosa»,⁴⁴ pero esta distinción, sostiene, es algo que el entendido, el estudioso, y el historiador no saben. Porque, cabe añadir, no han captado que ambas realidades son tan diferentes como si pertenecieran a ámbitos ontológicos separados por un abismo. Por tanto, captar esta diferencia, según nuestro autor, es crucial para comprender el carácter verdadero de la obra de creación. Finalmente, Gaya reconoce con desánimo que ni siquiera la sociedad ha comprendido la naturaleza verdadera del arte creación, sino que tiende a inclinarse más bien por unas artes meramente decorativas como trofeos, lujos u objetos de presunción.⁴⁵

Este escrito, firmado en 1975 y en el que predomina un cierto desaliento, fue ampliado por Gaya con una página escrita en 1996. En ella matiza su diagnóstico sombrío sobre el devenir del arte en general y, como si quisiera despejar del horizonte un presentimiento demasiado pesimista, apuesta por la esperanza en la obra de creación que está por venir. Porque si el impulso generador del arte es tan antiguo como actual, tan vigoroso como enigmático, entonces cabe

³⁹ GAYA 2007, pp. 223-224 (las cursivas son de Gaya).

⁴⁰ J.L. Pardo, «Ramón Gaya o el nacimiento de la pintura», en VV.AA, catálogo de la exposición *La hora de la pintura*, Fundació Caixa Catalunya, 2006, p. 65.

⁴¹ *Ibid.*, p. 224.

⁴² GAYA 2010, p. 949.

⁴³ *Ibid.* (las cursivas son de Gaya).

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 952.

pensar, dice Gaya, que a pesar de que el arte parece haberse convertido «en otra cosa, en una industria, en un trabajo, en un oficio, en un capricho,»⁴⁶ es únicamente porque este impulso «ha caído en *un compás de espera...* necesario y descomunal. Pero un buen día, aparecerá en el aire una especie de Arco Iris inmenso y volveremos a tener poesía, música, pintura y escultura verdaderas».⁴⁷ Gaya deja así una puerta abierta al retorno de la obra de creación, y termina su escrito diciendo que ese día algún crítico despertará y caerá en la cuenta de que lo verdaderamente honrado es hacer una confesión de su sentir. Por tanto, la mejor crítica de arte es para Gaya la confesión del sentir, lo que también podemos llamar meditación en torno a la experiencia estética, en la que el sentimiento instintivo o la intuición despertada por la obra determina la reflexión, y no al revés. Sin embargo, con estas reflexiones sobre la crítica, Gaya no pretende postularse a sí mismo como modelo de gran pintor, porque la concepción de su propia pintura no es para él más que la de ser una proposición o un boceto provisional.⁴⁸ Por lo tanto, como señala acertadamente José Luis Pardo, la suya «no es la ambición de un genio que quiere crear «grandes obras», sino la altiva modestia de quien aspira simplemente a poner en el mundo algunas criaturas *vivas*, indescomponibles, humildes pero resistentes al análisis forense de la crítica y a la sanción neutralizadora y catalogante de la historia. Y se diría que esta pretensión va consiguiendo poco a poco su propósito».⁴⁹

Pues bien, como ya hemos tenido ocasión de leer en el capítulo anterior, estamos de acuerdo con el filósofo Giorgio Agamben cuando señala que los escritos de Gaya contienen más rigor que muchos tratados de Estética.⁵⁰ Igualmente de acuerdo con Inmaculada Murcia cuando afirma que sus escritos constituyen un referente ineludible en la estética española del siglo xx.⁵¹ Y es que, aunque nuestro autor recurre al término impreciso de *misterio* para caracterizar la obra de creación, él ha estado meditando toda su vida en torno a ese enigma difícil, como si quisiera desentrañar ese secreto, o precisamente porque habita en él. Con todo, no hay que pasar por alto el hecho de que Gaya cuestiona la autoridad de esa teoría estética que fija las reglas y se instituye en crítica para establecer cánones según la moda del momento, ni tampoco el que no considere competente al espectador-historiador que tantas veces confunde la sanción del éxito con la perdurabilidad. Por tanto, las convicciones estéticas de nuestro autor se reclaman independientes y al margen del teje maneje de la industria cultural, precisamente porque su punto de vista no es únicamente el del contemplador, sino también el del creador. Y es que nuestro autor considera que generalmente la mejor crítica proviene de un creador.⁵² Este es para él el caso de Juan Ramón Jiménez, al que tiene por el crítico más certero de su época.⁵³ El creador es incluso el mejor crítico cuando su sentido

⁴⁶ *Ibid.*, p. 953.

⁴⁷ *Ibid.* (las cursivas son de Gaya).

⁴⁸ *Ibid.*, «Autorretrato», p. 244.

⁴⁹ J.L. Pardo, «Ramón Gaya o el nacimiento de la pintura», en VV.AA., catálogo de la exposición *La hora de la pintura*, Fundación Caixa Catalunya, 2006, pp. 66-67 (las cursivas son de Pardo).

⁵⁰ G. Agamben, «El lugar de la poesía. Aproximaciones a la poesía de Ramón Gaya», en VV.AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya. La hora de la pintura*, Fundació Caixa Catalunya, 2006, p. 49.

⁵¹ I. Murcia Serrano, *Agua y destino*, Peter Lang, 2011, pp. 181-183.

⁵² GAYA 2007, pp. 355-356.

⁵³ *Ibid.*, pp. 65, 289, 328, 368 y 374.

es precisamente autocrítico y empieza por aplicar su juicio implacable a su propia obra.⁵⁴ Lo cual es compatible con la doctrina nietzscheana sobre el arte que, según la interpretación de Heidegger, debe ser comprendido a partir del creador y no a partir del receptor.⁵⁵ De hecho Gaya era un lector curioso al que le gustaba asomarse a las vivencias registradas por otros creadores en los que reconocía un lenguaje común y claro, sin oscuros tecnicismos ni teorías rebuscadas.⁵⁶ Pues como él mismo dice: «Yo no teorizo. No soy crítico –eso no me gusta nada–, ni ensayista. No me interesa exponer ideas estéticas propias ni ajenas. No me gustan los discursos ni los sermones. Escribo, sobre todo, para aclararme las cosas, para poner en orden mi pensamiento. Soy intuitivo, pero, aunque soy eso, puro instinto, he buscado someter ese instinto a la reflexión. ‘Lo espontáneo sometido a lo consciente’, como dice Juan Ramón».⁵⁷ La meditación es para Gaya reflexionar a partir del sentimiento intuitivo, del sentimiento de la pintura.

De la lectura de *Naturalidad del arte* extraemos algunas nociones en las que es preciso profundizar. En primer lugar hemos de calibrar el alcance de la separación radical que establece Gaya entre lo natural y lo artificial, que parece sustentada en un fuerte innatismo y en un enfoque que descarta la *tabula rasa*. De ahí que nuestro autor otorgue prerrogativas a la naturaleza frente a la cultura, precisamente porque cree que la primera es creadora. Razón por la que sostiene que la creación no pertenece propiamente a la cultura.⁵⁸ Así lo leemos en este fragmento de «Carta a un Andrés», escrito en 1978:

«El arte creación, después de muchas y muy vanas averiguaciones, terminaremos viendo que no pertenece propiamente a la Cultura –que es adonde íbamos, con tanta necedad, a buscarlo, a interrogarlo–, sino a la Vida, a la vida animal monda y lironda».⁵⁹

Ahora bien, ¿qué entiende Gaya por un término tan general como la *cultura*? Si para Freud el término cultura designa la suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de las de nuestros antecesores animales y sirven para proteger al hombre contra la Naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí,⁶⁰ este término tiene para Gaya dos sentidos: un sentido positivo, como cuando dice que los huertos murcianos son cultura heredada de Oriente,⁶¹ y otro que remite al aspecto más convencional de una sociedad dirigida por élites,⁶² como si la

⁵⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁵ M. Heidegger, *Nietzsche*, t. I, Destino, 2000, pp. 75 y 81.

⁵⁶ En su biblioteca abundan los libros escritos por artistas o poetas que reflexionan sobre su propia experiencia creadora, o sobre la obra de creación en general. Entre otros títulos podemos citar: *El artista y la sociedad* de Thomas Mann, *Retrato del artista adolescente* de James Joyce, *Salones y otros escritos sobre arte* de Baudelaire, *Éclair de Pensée* de Rodin, *Punto y línea sobre el plano* de Kandinski, *Realidad natural y realidad abstracta* de Mondrian, *Interpretación sensual del arte* de Stendhal, *Correspondencia* de Cézanne, *Cartas a Van Rappard* y *Cartas a Theo* de Van Gogh, *Punto, línea, superficie* de Kandinsky, *Diario (1998-1918)* de Paul Klee, *Poética musical* de Igor Stravinsky, *El crítico como artista* de Oscar Wilde, *Sentimiento del tiempo* de Ungaretti, *Sobre el arte* de Matisse, los *Diarios* de Tolstoi.

⁵⁷ GAYA 2007, p. 328.

⁵⁸ GAYA 2010, pp. 840, 896, 936.

⁵⁹ *Ibid.*, «Carta a un Andrés», p. 191 (las cursivas son de Gaya).

⁶⁰ S. Freud, *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, p. 35.

⁶¹ *Op. cit.*, «De los huertos», p. 236.

⁶² *Ibid.*, *Naturalidad del arte*, pp. 951 y 952.

cultura fuera una realidad que discurre al margen de la vida. Tomás Segovia aclara el sentido que tiene la noción de «cultura» en Ramón Gaya con estas palabras:

«Lo primero que el trato con Ramón nos hacía ver es que lo que llamamos oficialmente «cultura» en nuestras sociedades no es en absoluto un punto de llegada, sino en todo caso un sedimento previo que hay que traspasar para llegar a algún fondo auténtico. Pero la mayor dificultad para no ahogarse en ese sedimento es la astucia de la «cultura» moderna, convertida en el virus más mutante del mundo, para burlar nuestra inmunidad a los adoctrinamientos cuando ya creíamos haberla adquirido. Me refiero a esa mutación que consiste en hacer suya la resistencia misma a su contagio, en hacer de la rebeldía una obediente rutina, de la innovación un hábito repetitivo, de la ruptura un mérito casi siempre premiado y de la libertad una altanera irresponsabilidad».⁶³

Así pues, para nuestro autor la cultura en este segundo sentido es lo artificial, lo técnico, lo codificado y lo hermético en manos de pocos. Coherente con sus convicciones, como dice Segovia, Gaya nos enseña a caminar fuera de los caminos del conformismo, no rindiendo culto a una cultura que consiste en fabricar un consenso para orientar y dirigir a la sociedad. Un consenso, sigue diciendo, del que sin embargo nos atterra quedar excluidos.⁶⁴ Esta idea moderna de la cultura, añade este autor, se apropia del espacio común de intersubjetividad y convierte el medio natural humano en algo instrumental, cuya finalidad es la imposición, la obligatoriedad y el control social, usurpando el río del sentido común en el que pone a circular lo correcto, lo convencional y el lenguaje domesticado.⁶⁵ Pero no es disparatado pensar que Gaya haya llegado a esta conclusión interiorizando la noción de cultura de Juan Ramón Jiménez, que, según Francisco Javier Blasco Pascual, es, coincidiendo con el vitalismo de Ortega, algo estático con estrechas vinculaciones con la razón, pero que deja fuera al instinto y se olvida de la vida.⁶⁶ Y esta concepción se puede conectar con la de Nietzsche, quien tampoco tenía una opinión muy edificante de la cultura:

«En suma, el hombre moderno arrastra sobre sí una inmensa cantidad de indigestas piedras de conocimiento que, en ocasiones, también crujen en su estómago, como se dice en el cuento».⁶⁷

Es sabido que el filósofo entiende la cultura como construcción moderna edificada sobre una acumulación enciclopédica, y no a partir de la misma vida. Por lo tanto, considera que la cultura occidental no es algo vivo, ni una verdadera cultura, sino únicamente un saber sobre cultura.

Pues bien, a tenor de lo indagado hasta aquí, hemos de admitir que tanto la poética de Juan Ramón como la de Ramón Gaya remiten a la vida como fuente de todo valor, en consonancia con la amplitud del concepto krausiano de vida que, como observa Ricardo Pinilla, no se circunscribe únicamente a la esfera de lo finito, sino que se extiende a la posibilidad metafísica de la vida de

⁶³ T. Segovia, *Gayescas*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 2009, p. 129.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 135 -137.

⁶⁶ F. J. Blasco Pascual, *La poética de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Salamanca, 1981, p. 317.

⁶⁷ F. Nietzsche, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II Intempestiva]*, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 68-69.

Dios y de la vida misma como una de las categorías divinas fundamentales.⁶⁸ Así pues, por *vida* Gaya entiende «actualidad permanente»,⁶⁹ principio o fuerza motriz que hace crecer, evolucionar enriquecer y madurar. Una noción que en el contexto del arte está íntimamente relacionada con la libertad, por una parte, y por otra con la animalidad, como observa García Morente comentando a Bergson:

«La animalidad se desarrolla en el impulso por conquistar esa libertad. Parece como que, al cabo de los esfuerzos, la vida va encontrando, va creando formas, dentro de las cuales domina cada vez mejor el determinismo de la materia. Esa aspiración a dominar la materia es la tendencia central con que definimos la animalidad».⁷⁰

De aquí se sigue que hay unas dotes innatas en la naturaleza humana que tienden a crear. Por tanto, es preciso admitir que, como sucede en la filosofía de Bergson, es reconocible un fuerte innatismo en la poética de Gaya, y en cierto modo también en la de Juan Ramón Jiménez, que distingue entre poetas «voluntarios» y poetas «fatales».⁷¹

2. Arte, no-arte y arte artístico

A tenor de lo leído hasta aquí, admitimos que para Gaya el arte creación es un fenómeno natural. Se trata de la constatación de una *sospecha* que él viene meditando desde su juventud, coherente con su práctica de la pintura y su fascinación por los paisajes que pinta «del natural». Se podría decir que la contraposición entre lo natural y lo artificial referido al arte y a la cultura es una distinción que se hacía en los círculos krausistas, como leemos en este fragmento de Francisco Giner de los Ríos:

«A combatir esta cultura *artificial*, sobrepuesta a la *natural* y verdadera, se levantó el romanticismo, fuerte ya porque había crecido respirando el aire libre de la vida común, no el perfumado ambiente de los salones. Frente a aquel corto número de primores y galas marchitas puso las inmarcesibles bellezas del mundo de la *realidad*, y luchando contra las aberraciones del gusto erudito logró triunfar y se enseñoreó del arte».⁷²

En este fragmento observamos un tono que revela la posición de Giner contraria al elitismo, igualmente crítico con el mal uso de la erudición y partidario del realce de una realidad que para él es la referencia ineludible del arte. Sin embargo, lo que nos interesa destacar aquí es que en la obra gayesca el término «arte» puede dar lugar a confusiones, por tratarse de una noción vaga y más

⁶⁸ R. Pinilla, *El pensamiento estético de Krause*, Universidad de Comillas, 2002, p. 333.

⁶⁹ GAYA 2010, p. 39.

⁷⁰ M. García Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917, p. 124.

⁷¹ «El poeta voluntario sigue unas normas externas; el fatal sigue una norma interna que necesariamente es originaria e inherente al núcleo inicial del que surgirá el poema. El mundo del primero es la escritura poética; el del segundo, la poesía. Para este último, el poema está más allá de su propio texto». Véase F. J. Blasco Pascual, *La poética de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Salamanca, 1981, p. 287 (las cursivas son de Blasco Pascual).

⁷² F. Giner de los Ríos, «Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna» en VV.AA., selección, edición y estudio preliminar de Juan López-Morillas, *Krausismo: Estética y Literatura. Antología*, Editorial Labor, 1973, p. 131 (las cursivas son nuestras).

bien ambigua, pues su sentido se puede interpretar con significados diversos, dependiendo del contexto en el que está empleado. Y es que en sus escritos encontramos alusiones al arte bajo las denominaciones de «arte», «no-arte» y «arte artístico». Con estas expresiones Gaya designa unas veces la *creación* y otras la *invención*. Esta última operación es denominada por él como «arte artístico». De modo que, para aclarar lo que nuestro autor quiere dar a entender con este vocablo, empezaremos por seguir su rastro a lo largo de su obra.

El término «arte artístico» aparece por primera vez en «Carta a un Juan (Cartas bajo un mismo techo)», de 1937, y lo usa regularmente en sus textos hasta 1996, año en el que publica *Naturalidad del arte*.⁷³ Pero este periodo de casi sesenta años es tan amplio que exige precaución y cautela en la lectura de los textos, con el fin de sacar del conjunto las conclusiones coherentes que permitan determinar un sentido que, aunque no sea unívoco, permita al menos describir las peculiaridades de la expresión «arte artístico».

La primera referencia al arte artístico denota una cualidad de la arquitectura que es para Gaya un oficio bello y artístico.⁷⁴ Más significativo es para nuestra investigación el escrito «Gabriele D'Annunzio», de 1938,⁷⁵ que, aunque breve y conciso, es de prosa eficaz y enormemente expresiva. Aquí, a propósito de una necrológica escrita por el crítico Díez-Canedo en la que este afirmaba que D'Annunzio sólo «alcanzó triunfos de vanidad; la más pobre y la más triste musa»,⁷⁶ Gaya reflexiona sobre el exhibicionismo decadentista del italiano y la falta de autenticidad, naturalidad y sencillez de su vida, ahogada en su propio lujo, que «se embriagaba en su brillantez, no ya para engañar, sino para engañarse a sí mismo».⁷⁷ Y añade:

«En cuanto a su obra propiamente, quizá demasiado deslumbrante, quizá demasiado *artística* —y sabido es que la mejor luz no es la que deslumbra, sino la que alumbra, y que *el arte verdadero nunca es artístico*, ya que lógicamente sólo pueden ser más o menos *artísticas* aquellas cosas que no son el propio arte—».⁷⁸

Aquí reparamos en que nuestro autor parte de la premisa de que el arte verdadero nunca es artístico, y en el caso de D'Annunzio las notas que definen su artisticidad, según Gaya, son el carácter lujoso y deslumbrante que resulta decorativo y falso, porque afirma que hay en su obra algo que es «de plástico, de adorno».⁷⁹ Así pues, podemos decir que tenemos ya una primera caracterización del arte artístico, que para Gaya es, en primer lugar, falso; en segundo lugar, una ostentación

⁷³ Se ha localizado el término «arte artístico» en más de veinte escritos de Gaya, entre los que mencionamos los siguientes: «Carta a un Juan» (1937), «Gabriele D'Annunzio» (1938), «La pintura mexicana» (1939), «Homenaje a Velázquez» (1945), «Portalón de par en par» (1947), «Carta a una amiga sobre Animal de fondo de J.R.J.» (1949), «El silencio del arte» (1951), «Roca española» (1953), «Anotaciones de un diario inéditas» (1955), «Recinto español» (1955), «El sentimiento de la pintura» (1959), «Autorretrato» (1959), «Encuentro con Giotto» (1960), «Otras anotaciones» (1961), «Anotaciones» (1962), «El inventor de La Gioconda» (1963), *Velázquez, pájaro solitario* (1967), «Anotaciones e insistencias» (1974), «Carta a un Andrés» (1978), «Pregón» (1986) y *Naturalidad del arte* (1996). Véase GAYA 2010. Asimismo hemos encontrado referencias al arte artístico al menos una decena de veces en sus entrevistas. Véase GAYA 2007.

⁷⁴ GAYA 2010, «Carta a un Juan (Cartas bajo un mismo techo)», p. 745.

⁷⁵ *Ibid.*, «Gabriele D'Annunzio», pp. 771-773.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 772.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.* (las cursivas son nuestras).

⁷⁹ *Ibid.*, p. 773.

lujosa y vanidosa; en tercer lugar es meramente decorativo, y por último, y aunque paradójicamente sea lujoso, es a la postre de poco valor, ya que es de plástico, o lo que es lo mismo: artificial. En «Homenaje a Velázquez» Gaya insiste en el carácter decorativo del arte artístico, que es «arte quieto», sólo plumaje, «belleza sola», como un muro donde empieza la nada, o mejor: máscara de la nada. Y añade que frente al gran artista, que no salta nunca por encima de la realidad, los artistas artísticos se acogen a la fantasía, encerrando la obra en la jaula de oro del estilo.⁸⁰ Este es el ahogo artístico del que habla en «Carta a una amiga sobre *Animal de fondo* de J.R.J».⁸¹ En «El silencio del arte», Gaya abunda en la distinción de «arte grande» y «arte artístico» o «arte pequeño». Este último es para él el arte por el arte, arte en sí. Pero el arte no es un fin para Gaya, sino un tránsito, pues se funda en una creencia que no necesariamente tiene que desembocar en Dios, como, dice, supo comprender Rimbaud. Sin embargo nuestro autor considera por otra parte que el artista pequeño que busca un fin fuera del arte se hace perdonar refugiándose en la acción, la utilidad y la heroicidad. En «Anotaciones de diario inéditas» leemos incluso: «El juego artístico es un juego dentro siempre de un estudio (de un laboratorio) o, mejor, dentro de los cuadros».⁸² Y es que nuestro autor tiene la impresión de que el arte artístico ha convertido el estudio en un laboratorio, y el cuadro en una superficie en la que hacer experimentos, como si el arte fuera una ciencia experimental o una técnica. Una consideración que nos remite, por una parte, al hecho de que Gaya no tenía un estudio propiamente dicho, sino que pintaba en el mismo lugar en el que vivía, en el que residía, y por otra, a su falta de interés por el marco, como si no quisiera limitar el lienzo con marco ninguno. Y es que él sostiene que el arte español no brota del juego imaginativo, sino de la vida, de la realidad de la vida, como leemos en «Recinto español», un texto sobre el Museo del Prado escrito en su exilio mexicano, en el que evoca este lugar como una verdadera patria para él, porque cuando viene a su recuerdo, dice que no lo ve como una simple colección de objetos artísticos, sino como una roca viva.⁸³

Así pues, si recapitulamos para profundizar en nuestra caracterización de la noción gayesca de arte artístico, observamos que este puede ser tanto arte por el arte como un arte utilitario e instrumental al servicio de la política o de la historia; que inventa o fabrica obras que son objetos coleccionables, fetiches de belleza banal, huidas hacia la fantasía o hacia la experimentación. Por otra parte, se podría pensar que el sentido que tiene para Gaya la expresión «arte artístico» tiene que ver con el arte en tanto que producto acabado, un presupuesto contrario a la obra concebida como criatura que nunca está acabada, precisamente porque está viva: es un boceto provisional que es dinámico, que está en marcha. O, como diría Joyce, *Work in progress*. Admitimos entonces que a la noción gayesca de arte artístico subyace el supuesto de oposición entre naturaleza y cultura, así como la idea de que el arte está separado de la vida, porque, como precisa José Luis Pardo, para Gaya el divorcio entre arte y vida se encarna en la conversión del arte en hecho de cultura con la institucionalización de la Estética como esfera autónoma de las bellas artes y la generalización mundana de la crítica de arte, por una parte, y

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 57 a 60.

⁸¹ *Ibid.*, p. 276.

⁸² *Ibid.*, p. 569.

⁸³ *Ibid.*, pp. 838 y 839.

Gaya tiene otro escrito dedicado al Museo del Prado que tituló «Roca española». Véase *ibid.*, pp. 181 a 185.

por otra, en la conversión del arte en hecho de sociedad que hace de la obra de arte una mercancía, un espectáculo o un servicio social.⁸⁴

El escrito en el que Gaya alude más veces el arte artístico es *El sentimiento de la pintura*, un texto sobre el que no nos vamos a extender más, porque ha sido explorado con cierto detenimiento en otro capítulo de este trabajo. Únicamente nos limitaremos a indagar las expresiones con las que nuestro autor caracteriza este tipo de arte. Aquí volvemos a encontrar el arte grande perfilado por contraposición al arte artístico. Este último es aquí el arte ensoberbecido, desobediente, despegado y separado de la vida. Un arte que, según nuestro autor, no brota del sentimiento originario, sino que es cerebral y se ahoga en el arte por el arte. Especialmente artificial y abstracto, dice, es el arte moderno que trabaja en el mundo social e histórico.⁸⁵ A partir de este texto observamos que el factor temporal es una de las notas determinantes de lo artístico. Igualmente, en «Autorretrato», Gaya confiesa su nulo interés por el vaivén del arte artístico construido, ejercido.⁸⁶ Otra característica la encontramos en «Encuentro con Giotto», un escrito sobre las pinturas de la capilla de los Scrovegni, donde una vez más nuestro autor declara el «pasmo» con el que enmudece ante los originales de los frescos, tras haber tenido otra impresión al verlos en reproducciones. Porque las reproducciones, como veremos enseguida, son para Gaya criaturas traidoras, pues dice que en ellas no aparece lo que hay de *naturaleza* en la obra y, en cambio, sí resaltados el lenguaje de la técnica y el estilo. Así pues, cuando Gaya ve los frescos en la capilla, comprende que Giotto no es un artista, sino un creador, porque esas pinturas en su versión original y no reproducidas habían dejado de ser para él arte artístico. De ahí, añade, que lo engañoso de las reproducciones sea el hacer más visible al arte artístico.⁸⁷

Quizá el escrito más esclarecedor para acercarnos a la caracterización que estamos persiguiendo sea «El inventor de la *Gioconda*».⁸⁸ Aquí nuestro autor afirma que el Renacimiento es un período de la historia especialmente artístico, representado por la desconocida figura de Leonardo da Vinci, del que la cultura moderna será siempre deudora. Y es precisamente la *Gioconda* el producto que mejor expresa el carácter artístico de una obra y la mentalidad de su inventor, que observa la naturaleza con la mirada del científico. Gaya considera que Leonardo más que amarla se enfrenta a ella, como cuando se estudia un fenómeno que está bajo sospecha. Así, según afirma, el florentino ante unas flores realiza una operación investigadora que sigue la vía del conocimiento y del saber, no las percibe como un artista o un poeta. Pero para estos las flores, objeto nuestro autor, han venido para ser percibidas y no a ser sabidas. Ese modo cerebral de Leonardo de enfrentarse a la realidad se materializa para Gaya en el cuadro denso y espeso de la *Gioconda*, al que no le falta ninguno de los ingredientes técnicos: modelado, dibujo, color, proporción y armonía. Añade que el cuadro es un artificio inventado por alguien que entiende la pintura como una

⁸⁴ J.L. Pardo, «Ramón Gaya o el nacimiento de la pintura», en VV.AA., catálogo de la exposición *La hora de la pintura*, Fundació Caixa Catalunya, 2006, pp. 63-64.

⁸⁵ *Op. cit.*, pp. 32-50.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 244-245.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 221-223.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 210-220.

ciencia y una técnica.⁸⁹ Es necesario destacar que a propósito de una pregunta sobre la expresión «arte artístico» nuestro autor responde apuntando hacia el contraste que existe entre la *Gioconda* y *El niño de Vallecas*.⁹⁰ Si la obra velazqueña equivale a la poesía para Gaya,⁹¹ la *Gioconda* es, en cambio, un producto y no un ser: un icono, y no una imagen viva. Porque toda ella es para él una pieza maestra artística, un ingenioso mecanismo técnicamente tan perfecto como un reloj de pared o una muñeca de cera, cuya forma de existir es un estado de eternidad, que es la existencia propia del arte artístico y no del arte creación.⁹² Gaya nos lo dice con estas palabras:

«El cuadro de la *Gioconda* ha logrado abrirse paso hasta la realidad, o, al menos, hasta el umbral de la realidad sin pertenecer a ella, sin derecho a ella; no ha conseguido, claro, vivir verdaderamente, pero sí un puesto entre los vivos, un puesto casi real en ese muro inanimado del Louvre, un puesto de joya infecunda, de pieza única, asombrosa. [...] pero todas esas excelentes cualidades juntas, metidas allí como en un frasco, sólo conseguirán, por una parte, una atracción o fascinación torcida, casi viciosa, y por otra parte, ese reconocimiento vano que suelen despertar las obras de mucho mérito».⁹³

Llama la atención esta fascinación que Gaya denomina «torcida», casi viciosa, como si aludiera a algo malsano o a un estado de alienación irreversible. Sin embargo, nuestro autor se refiere a un factor estético con implicaciones ontológicas. Quizá el mejor modo de comprender el fragmento sea esta advertencia de María Zambrano:

«Cuidado con las imágenes, con los iconos del pasado, que pueden hechizarnos o devorarnos; su esencia intangible debe ser transfundida, devuelta a la vida por nosotros, no a la inversa».⁹⁴

La filósofa cree posible revitalizar el pasado gracias a aquellos que lo contemplan sin caer hipnotizados por sus imágenes, como si pudieran ser devueltas a la vida. En cambio, el icono que es para Gaya la *Gioconda*, él considera que no puede ser devuelto a la vida, y únicamente genera idolatría. Así pues, cabe profundizar aún más en los rasgos del arte artístico, que designa ahora lo construido de un modo cerebral con pretensión de eternidad, construido a partir de una invención que logra un mecanismo perfecto, producto de una técnica susceptible de ser realizada en las reproducciones. Pero, por otra parte, hay un tipo de arte artístico que trabaja eficazmente para lo social y lo histórico, por lo que, como observa nuestro autor, va y viene según el estilo de cada época y las modas. Es decir, que el arte artístico puede ser de dos clases: arte por el arte autónomo, o un arte socialmente útil, heterónomo. Estas dos consideraciones opuestas del arte artístico nos sitúan frente a la pregunta de si el arte es para Gaya autónomo o heterónomo.

Por ahora, es necesario constatar que el arte artístico está muy presente para Gaya a lo largo de la historia del arte. Él considera incluso que este se remonta a la Grecia clásica en las obras

⁸⁹ Leonardo aborda la pintura desde una perspectiva científica, haciendo hincapié en su aspecto técnico. Véase Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*, Akal, 1986.

⁹⁰ GAYA 2007, p. 378.

⁹¹ *Ibid.*, p. 231.

⁹² GAYA 2010, pp. 211 a 219.

⁹³ *Ibid.*, p. 219.

⁹⁴ M. Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, Eutelequia, 2012, p. 39.

de Escopas, Praxíteles y Lisipo, que persiguen la belleza perfecta a base de técnica.⁹⁵ También es artístico el arte aplicado de Roma, que busca la utilidad social.⁹⁶ Igualmente, como acabamos de leer, sostiene que el ideal del humanismo italiano renacentista representado por Leonardo da Vinci inventa un mecanismo perfecto cuyo destino es permanecer eternamente en un museo como si fuera un cadáver. Por otra parte, hay un arte artístico que se expresa como forma precursora del fascismo italiano en la literatura de Gabriele D'Annunzio, que es para Gaya la exhibición de un estilo lujoso sumamente decorativo y personalista. Y finalmente nuestro autor, aunque en un sentido bien diferente, está de acuerdo con Ortega en que el arte artístico domina el arte nuevo. Y es que, como observa Valeriano Bozal, cuando Ortega aborda el problema de la imagen artística, la distingue de la no artística precisamente en que la artística es ficticia.⁹⁷ Lo que es como afirmar que el arte no es real o que está separado de la vida. Una reflexión con la que evidentemente Gaya no estaría de acuerdo y que nos plantea algo que nos parece aporético y que parece apuntar una vez más hacia la ambigüedad radical del arte, porque en un sentido el arte no es real, pero en otro sentido sí. En un sentido el arte no es parte de la vida, y en otro sentido sí. En un sentido es subjetivo, y en el otro es objetivo.

Ahora bien, no debemos pasar por alto que Ortega en *La deshumanización del arte* dedica todo un apartado, titulado «Arte artístico»,⁹⁸ a exponer las características del arte nuevo. Aquí el filósofo afirma que «el objeto artístico solo es artístico en la medida que no es real»,⁹⁹ y añade que el arte nuevo es un arte artístico que hace que el arte sea arte y nada más, un juego para artistas sin transcendencia ninguna.¹⁰⁰ Lo que dicho con otras palabras es «arte por el arte» o *l'art pour l'art*, la célebre expresión acuñada por el filósofo francés Victor Cousin, sobre la que Nietzsche observaba lo siguiente:

«*L'art pour l'art* [el arte por el arte]. –La lucha contra la finalidad en el arte es siempre una lucha contra la tendencia moralizante en el arte, contra su subordinación a la moral. *L'art pour l'art* quiere decir: '¡Que el diablo se lleve la moral!' –Pero incluso esa hostilidad delata la prepotencia del prejuicio. Cuando del arte se ha excluido la finalidad de predicar moral y de mejorar al hombre, no se sigue de ello todavía, ni de lejos, que el arte en cuanto tal carezca de finalidad, de meta, de sentido, en suma, no se sigue *l'art pour l'art* –un gusano que se muerde la cola–. [...] ¿Tiende su instinto básico hacia el arte, o tiende más bien hacia el sentido del arte, hacia *la vida*?, ¿hacia un *ideal de vida*? –El arte es el gran estimulante para vivir ¿Cómo se podría concebirlo como algo carente de finalidad, de meta, como *l'art pour l'art*?».¹⁰¹

Este fragmento refleja con exactitud el fondo de lo que creemos que Gaya está dando a entender en sus reparos al «arte por el arte». De acuerdo con Nietzsche, para Gaya la creación no es «un gusano que se muerde la cola» autorreferencial, sino que su finalidad se orienta hacia la vida. Se

⁹⁵ *Op. cit.*, p. 946.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 225.

⁹⁷ V. Bozal, prólogo en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de Estética*, Espasa Calpe, 2002, pp. 26-27.

⁹⁸ J. Ortega y Gasset, *ibid.*, p. 52.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 55-57.

¹⁰¹ F. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 101-102.

podría pensar, entonces, que el arte de creación no tiene un carácter autónomo ni es un fin por sí mismo para nuestro autor. Y, sin embargo, esto no es del todo cierto, porque considera que la creación no puede estar al servicio de la religión, ni de la moral, ni de la política, ni de la historia. El arte únicamente está subordinado a la vida, a la que Gaya considera fuente de todo valor. Así, para Gaya es preciso que el arte sea superado, porque es *tránsito*, como hemos leído en *Velázquez, pájaro solitario*. Pero esta operación de superación del arte es de naturaleza compleja, pues, como dice nuestro autor, el arte también puede ser un tránsito hacia la creación o la poesía.

En su concepción del arte como un tránsito o medio subordinado a la vida Gaya no coincidiría con Juan Ramón Jiménez, si es cierto que, como los krausistas, este era seguidor de Kant al considerar el arte como una finalidad sin representación de fin necesario alguno.¹⁰² Esta concepción del arte y de la poesía es el presupuesto del poeta de Moguer, según afirma Javier Blasco Pascual, pues asegura que aquel creía que la poesía era el fin de la vida, que «debe acompañarnos constantemente, *con apariencia quizá de medio, a nuestro propio fin*».¹⁰³ Así pues, la poesía es para Juan Ramón un fin con apariencia de medio. Por lo tanto, la poesía o el arte son autónomos, pero no lo parecen. Lo cual es bastante confuso. Quizá esta ambigüedad entre autonomía o heteronomía parte de cierta indefinición originada por la filosofía krausiana en la que la autonomía del arte es bastante peculiar ya que, como se expuso en el capítulo primero de este estudio, el arte es un organismo cuya función está íntimamente relacionada con la categoría de vida, al ser la fuerza configuradora que la lleva hasta su plenitud. Como el arte es el destino más digno del ser humano en tanto que actividad libre, creativa y formadora que cumple una función esencial frente a la limitación, dejando que la naturaleza muestre su vida superior y divina, el arte supremo es para Krause el arte de la vida que es la fuerza que la convierte en una obra de arte. De este modo arte y vida se funden y se fundamentan en el artista supremo que es Dios, el dios del panenteísmo krausiano que, como vimos, no es únicamente trascendente, sino que está en el mundo y el mundo está en él.¹⁰⁴

A la idea de la heteronomía del arte dedicó Gaya algunas palabras en una entrevista:

«Mi manera de ver el arte difiere mucho de la de los demás. No es que quiera hacerme el original, pero a mí el arte, en definitiva, si no es más que arte, me interesa poco. El arte me parece un medio, algo de donde tomar unas armas, unas herramientas, pero nada más. A mí lo que me interesa es la *creación*. No el arte, en eso soy muy insistente. Y así como a Valéry o a Mallarmé lo que les interesa es el poema, a mí no. Para mí el poema es lo que no tenemos más remedio que hacer –el poema o el cuadro–, porque de lo contrario no habría nada; pero eso no es más que un lugar en el que, detrás, por encima o como transparencia debe estar *eso otro* que es lo que uno busca. *Eso otro* que uno busca creo que es una criatura real, no un reflejo, no una imagen de la realidad, sino una *criatura real*, pero hecha en colaboración con la realidad».¹⁰⁵

Según leemos, el arte es claramente heterónimo para Gaya, pero, en cambio, la creación no parece que lo sea. Si el arte es considerado como un medio, la creación implica una meta.

¹⁰² VV.AA. *Krausismo: Estética y Literatura*, Editorial Labor, 1973, pp. 188-190.

¹⁰³ F. J. Blasco Pascual, *La poética de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Salamanca, 1981, p. 289 (las cursivas son de Juan Ramón Jiménez).

¹⁰⁴ R. Pinilla, *El pensamiento estético de Krause*, Universidad de Comillas, 2002, pp. 761, 798, 821 y 822.

¹⁰⁵ GAYA 2007, p. 75 (las cursivas son de Gaya).

Por eso no podemos afirmar rotundamente que el arte creación sea algo heterónimo para él. Así pues, admitimos que las meditaciones gayescas son difíciles de interpretar, porque nuestro autor nos desconcierta con los usos del vocablo «arte», que resulta endiabladamente ambiguo, y tiene tres caras: «arte», «no-arte» y «arte artístico». De momento admitimos que el arte a secas es para él un medio de donde tomar unas herramientas y nada más. Lo que a él le interesa es el arte grande, el arte creación, que es *presencia* y no representación, y este sería el rasgo principal que lo distingue del arte artístico. Si la creación es carnalidad, porque tiene la carne de la realidad, en cambio el arte puro no tiene carne: es un artefacto. En vez de encarnar la vida, confunde la esencia con el esquema: es por lo tanto un arte mental y descarnado.¹⁰⁶ Y esta dimensión artificial del arte es lo que precisamente aspira a hacer desaparecer el artista creador, buscando eso misterioso que hay detrás de la realidad, lo cual exige desde la perspectiva de Gaya ir más allá del arte, negándolo. Observamos así que el vocablo «no-arte» expresa el movimiento del arte creación al superar el arte como técnica y como estilo para liberar una fuerza que traspasa el campo puramente significativo, no por artificiosidad, sino precisamente por su misma naturaleza. De ahí que Ramón Gaya afirme que las obras pictóricas que son creación tienen por sí mismas esa fuerza que capta la atención del hombre común sin la mediación prescriptora de la crítica erudita.

Ahora bien, ¿qué es el arte creación? ¿La creación es la finalidad del arte? ¿Estaríamos entonces ante algo así como una creación que es autónoma, o lo que es parecido, ante una «creación por la creación»? Estas preguntas nos atrapan en un razonamiento circular. Lo cierto es que, como acabamos de ver, nuestro autor va perfilando el arte creación por medio de una dialéctica comparativa que establece una serie de contraposiciones, entre las que citaremos las de lo natural y lo artificial, lo vivo y lo muerto, lo creado y lo inventado, lo completo y lo perfecto, lo pequeño y lo grande, el formalismo y su negación, lo expresivo y lo intuitivo, el oficio y la fatalidad, la función social y la función vital, el producto y la criatura, la fabricación y la inspiración, entre otras.

Con el fin de indagar sobre lo que Gaya quiere dar a entender con el término «arte creación» vamos a partir de la premisa que sustenta toda su poética, que como sabemos es: «... el arte grande, el arte no artístico, no puede nunca ser juzgado, porque es vida».¹⁰⁷ Y esta idea de que el arte es vida, según él afirma, viene de Oriente.¹⁰⁸ Así pues, de acuerdo con este principio, nuestro autor establece una primera división en dos categorías. Una de ellas comprende el arte sordo a la vida e impotente para la encarnación de la vida,¹⁰⁹ al que unas veces denomina como «arte arte», «arte nada más» o «arte puro», que a su vez puede ser «arte artístico». Este último —que según Gaya está dominado por el estilo, el voluntarismo y el intelectualismo— no es para él más que mera invención, experimentación o juego. No es presencia, sino representación. A su vez puede ser «arte por el arte» autónomo y encubrir un propósito de mera vanidad personalista bajo la exhibición de méritos obtenidos mediante una disciplina técnica y un entrena-

¹⁰⁶ GAYA 2010, pp. 867-868.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 167.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 218.

miento, como sucede en el campo deportivo. Este es para él un arte ensimismado. O bien, por otro lado, puede ser arte aplicado o heterónimo con fines sociales, sometidos a la actualidad y la historia. En ambos casos la nota que caracteriza al «artista artista» para Gaya se puede resumir en la imposibilidad de elevarse por encima del nivel de su tiempo.

La otra categoría gayesca es el «arte creación», el que no está separado de la vida, porque es precisamente vida. Gaya lo denomina también con los términos «no-arte», «arte grande», «arte completo», «arte mayor» o «arte vívido». De ahí que sea natural y nacido, por lo que no es una finalidad, sino un destino. No se puede construir, sino escuchar y cumplir.¹¹⁰ Tampoco es representación, sino presencia, encarnación, carnalidad, aunque tampoco es corporeidad, sino, como vimos, una concavidad de silencio,¹¹¹ que nace de un impulso natural, animal, pues Gaya compara el arte mayor con un «extraño animal inmenso».¹¹² Además, no considera que el origen y la destinación del arte creación sea social ni civil.¹¹³ Es por lo tanto *inhumano*, por ser la creencia que continúa al hombre y va más allá de lo humano, frente al arte artístico, que es mera desesperación.¹¹⁴ Si el arte artístico tiende a lo perfecto, lo acabado, lo determinado, el arte creación tiende a lo abierto, a lo indeterminado, como sucede en el *haiku*. Algo similar ocurre con el lenguaje natural, que, con su indeterminación y su imprecisión, refleja el carácter multisensorial de la percepción, mientras que el lenguaje formal se caracteriza precisamente por su precisión. Si el artístico es redicho, alambicado, rebuscado, espeso y artificial para Gaya, la creación es natural. En este sentido leemos los comentarios de García Morente sobre la filosofía de Bergson: «Una primera ojeada sobre los trabajos que la inteligencia y el instinto realizan nos descubre ya entre las producciones de ambos una importante distinción. La inteligencia fabrica instrumentos artificiales con la materia inerte. El instinto en cambio desarrolla y utiliza los órganos del cuerpo vivo».¹¹⁵ Como el pájaro que teje su nido por necesidad, por fatalidad, cabe añadir.

3. Creación y técnica

Según hemos leído Gaya considera que el arte creación, en vez de acción, exige pasividad, receptividad, atención y predisposición para la escucha. Y al mismo tiempo precisa superar el academismo y la técnica como conjunto de reglas preestablecidas. El arte creación de la pintura para él consiste precisamente en que tiene cualidades poéticas. En cambio, se podría afirmar que lo que él llama arte artístico es pintura carente de poesía. Según este criterio, el célebre lema de Horacio «*ut pictura poesis*»¹¹⁶ no incluiría a las pinturas caracterizadas por él como arte artístico. En este sentido es interesante señalar que W. Tatarkiewicz indica que el lema horaciano se invirtió en los siglos XVI y XVII, transformándose en «*ut poesis pictura*». Con este nuevo lema se trataba de proclamar la convicción de que la cualidad poética, el parentesco con la poesía, es precisamente lo que

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 68-69.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 60.

¹¹² *Ibid.*, p. 700.

¹¹³ *Ibid.*, p. 113.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 59, 68 y 70.

¹¹⁵ M. García Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917, p. 126.

¹¹⁶ Horacio, *Sobre el arte poética* 361, Imprenta de Revilla, 1855, p. 73.

separa a artes tales como la pintura de las artesanías.¹¹⁷ De este modo se reclamaba para la pintura una dignidad y un rango muy distinto del papel que Platón le asignaba en el libro décimo de la *República*,¹¹⁸ al poner el ejemplo de los pintores para ilustrar el modo particular de crear de los poetas, a los que considera perniciosos para la *polis*. Según esta perspectiva platónica, la pintura no es más que un arte de semejanza similar a los espejos que, en vez de entregar la realidad, lo que hacen es engañar con una imagen que no es real. Por esta razón la figura del pintor ocupa el tercer grado de la escala creadora platónica, por debajo del artesano, ya que, según Platón, el pintor es un imitador (*mimetés*), mientras que el artesano es un creador (*poietés*).¹¹⁹ Como señala Emilio Lledó, cabría preguntarse por qué el pintor no puede tener como modelo la idea suprema que tiene el artesano, y así quedaría roto el orden impuesto por el filósofo. La respuesta apunta hacia el sofisma platónico de este texto, en el que se considera la *poiesis* exclusivamente como un conjunto de técnicas.¹²⁰ De ahí que el pintor, según Platón, al no tener el saber técnico (*techné*) del artesano, no puede alcanzar la verdad del ente producido por el segundo, ni puede captar la presencia de un aparecer que descansa en el ser, por lo que tiene que limitarse a vislumbrar su aspecto aparente con una imagen que únicamente es engaño, que es representación y no presencia.¹²¹ Aquí Platón distingue y contrapone *mímesis* y *poiesis*. Como la *mímesis* es aquí una relación de pura dependencia formal entre dos entes, la producción de su actividad no es realidad, mientras que la *poiesis* produce entes cuya presencia no es engaño, porque su aparecer descansa en el ser. En su exposición de la evolución del concepto de *poiesis* Emilio Lledó localiza el sentido originario derivado del verbo *poieo*, que indica la creación literaria del poeta,¹²² e indaga en el proceso de racionalización de la poesía concebida por la sofística como invención. De ahí que los sofistas postularan una técnica capaz de despertar en el oyente la ilusión artística, en lugar de atribuir a un *daimon* la fuerza que arrebató al poeta y le hace salir fuera de sí.¹²³ Ahora bien, como sigue diciendo este autor, Platón define en otro escrito, el *Banquete*, el concepto de *poiesis* en tanto que creación, en su sentido más radical, capaz de provocar el paso del no-ser al ser.¹²⁴ Pero es en el *Fedro* donde Sócrates se refiere a la poesía (*poietikas*), en contraposición con la técnica (*technés*) y afirma la inspiración de las musas como lo que origina la verdadera poesía, frente a la mera técnica sin inspiración. En este diálogo platónico leemos que en el nivel supremo de la clasificación de las almas están el filósofo, el amante del saber, así como el amante de lo bello y de las musas, es decir: el poeta inspirado. En cambio los poetas imitadores que se rigen exclusivamente por la técnica están en el sexto nivel.¹²⁵ Y es que, según expone Lledó, los conceptos de *poiesis* y de *techné* aquí han evolucionado, y esta evolución se debe a que Platón no habla en el *Fedro*, como en la *República*, en cuanto organizador de la *polis*, sino en cuanto a metafísico. Así pues, según observa el autor de este interesante estu-

¹¹⁷ W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Editorial Tecnos, 1992, p. 47.

¹¹⁸ Platón, *República* 595a a 598c, en *Diálogos IV*, 1992, pp. 457-462.

¹¹⁹ E. Lledó Íñigo, *El concepto de «poiesis» en la filosofía griega*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961, pp. 99-100.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹²¹ *Ibid.*, p. 101.

¹²² *Ibid.*, p. 37.

¹²³ *Ibid.*, pp. 44-45.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 84-85.

¹²⁵ Platón, *Fedro*, 248d y 248e en *Diálogos III*, Gredos, 1997, p. 350.

dio, la poesía de la que habla Sócrates en el *Fedro* es una nueva poesía identificada con la dialéctica en la que la *poiesis* alcanzada por la inspiración divina está en el grado supremo y por lo tanto no puede ser concebida exclusivamente como *techné*.¹²⁶ Así lo leemos en este pasaje del *Fedro*:

«Aquel, pues, que sin la locura de las Musas acude a las puertas de la poesía (*poietikas*), persuadido de que, como por arte (*technés*), va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y poseídos».¹²⁷

En esta contraposición de los conceptos de *poiesis* y de *techné* Platón, sigue diciendo Lledó, piensa en el sentido originario de *poiesis* como creación, mientras que el término técnica designa desde un principio para los griegos un conocimiento concebido dentro de los límites y posibilidades de su realización práctica.¹²⁸ Pues bien, aunque no existe constancia de que Gaya conociera el origen ambiguo de la palabra *poiesis* y su evolución en la Grecia clásica, no es descabellado pensar que estaría de acuerdo con el argumento de Sócrates en el *Fedro*, porque para nuestro autor la creación no se puede llevar a cabo únicamente a base de técnica, sino que requiere como condición necesaria al sentimiento instintivo innato o la predisposición para *escuchar*. De ahí la insistencia de Gaya en sus alusiones a la máxima «Se oye, no se busca»,¹²⁹ con la que Nietzsche se refería a «lo que los poetas de épocas poderosas denominaron inspiración».¹³⁰ Así pues, la distinción entre creación y técnica sería una de las claves para comprender la división radical que hace Gaya entre arte artístico y arte creación. Porque ciertamente la poética del *no hacer* que hemos examinado anteriormente se refiere a la superación de todo lo que tiene que ver con lo artesanal, el oficio y la técnica, tal como leemos a continuación:

«En arte, todo, hasta el esfuerzo, hasta la voluntad han de parecer, han de aparecer como cosas milagrosas, nacidas de pronto, fatal e irremediablemente surgidas, brotadas; en arte, en fin, no debe haber nunca nada de lo que pueda decirse: esto ha sido *hecho*».¹³¹

Aquí se podría interpretar que lo que en apariencia no está hecho es lo que más hecho está. Pero no queremos demorarnos en esta paradoja, porque lo importante ahora es destacar que el antagonismo entre técnica y creación subyacente a la poética gayesca se expresa en la contraposición del principio receptivo contra el principio activo. Se diría que para nuestro autor hay algo inmanente a la creación, que la técnica no puede suministrar, pero sí en cambio arruinar. Y es que, como ha señalado José Luis Pardo,¹³² para Ramón Gaya lo determinante y fundamental de la obra de creación es que no ha sido hecha, sino que ha nacido. De este modo la obra no puede ser considerada como un producto arbitrario o convencional del ingenio humano, sino que trasluce una necesidad y una entidad que no son mero resultado de la habilidad instru-

¹²⁶ E. Lledó, *op. cit.*, pp. 114-115.

¹²⁷ Platón, *op. cit.*, 245a, p. 342.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 115.

¹²⁹ F. Nietzsche, *Ecce Homo*, Alianza Editorial, 1979, p. 97.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ GAYA 2010, p. 799 (las cursivas son de Gaya).

¹³² J.L. Pardo, «Gaya o la intimidad» en VV.AA., *Turia, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 177-185.

mental. Convicciones que este autor no considera tan excéntricas, pues añade que los mismos griegos «supieron siempre que en el fondo de la actividad artística residía algo de orden divino que, ciertamente, impedía reducir la obra de ‘verdadera’ creación –ellos habrían dicho obra ‘inspirada’– a un mero producto técnico».¹³³

Sin embargo, es preciso añadir que, como observa Adorno,¹³⁴ la idea de *finalidad* que sirve en Kant de conexión entre el arte y el interior de la naturaleza está emparentada con la técnica, porque es el medio por el que las obras de arte se organizan con relación a un fin. Y es que el término «arte» abarca varios significados que no son totalmente independientes, pues, como señala Ferrater Mora,¹³⁵ están vinculados entre sí por la idea de hacer y de producir algo de acuerdo con ciertos métodos o ciertos modelos. Esta vinculación y simultánea multiplicidad de sentidos apareció en Grecia con el término *techné* y persistió en el vocablo latino *ars*. Según hemos observado y nos confirma el filósofo el término *techné* estaba lleno de ambigüedad y sólo podía ser entendido a derechas dentro de un determinado contexto, pues su significado abarcaba el sentido de «arte», del que los griegos solían poner de relieve su carácter manual, así como los sentidos de «industria» y «oficio». De ahí que sus significaciones, según Ferrater Mora, confluyen en tanto que «modo de hacer algo», que es lo que, precisamente, caracteriza el concepto de técnica para Ramón Gaya. Lo cual es coherente con que el arte artístico o el «arte nada más» sea para nuestro autor un modo de hacer o una técnica, mientras que el arte creación es un modo de ser. Con esta distinción tan decisiva de su poética, que hemos llamado del *no hacer*, lo que nuestro autor está señalando es que caracterizar el arte únicamente como un hacer es insuficiente, al igual que cuando sostiene que el arte o la pintura es creación, no en el sentido de hacer sino de ser, lo que quiere dar a entender que el arte no es únicamente expresión, sino intuición o instinto y, por lo tanto, naturaleza. Así pues, después de leer los textos gayescos, da la impresión de que nuestro autor recela de la técnica como si esta, a medida que avanza la historia del arte, hubiera ido usurpando cada vez más el ámbito legítimo de la creación. Recelos compartidos por Juan Gil-Albert, quien en un texto sobre las pinturas de Gaya escrito en 1976 observaba que el arte de esos años se había quedado reducido a técnica:

«Pero mi declaración no va contra nadie, prestemos atención. Repito: esto es la pintura de siempre, el arte de la pintura. Lo otro es la *técnica*, como ella se llama a sí misma –la expresión arte se usa a regañadientes– el arte correspondiente a esta etapa, técnica, que estamos viviendo. Y esto que nos sorprende en estos lienzos expuestos al pasar, como una frecuentación como tantas, es nada menos que la presencia del alma; del alma de las cosas, del mundo. El alma no tanto en un sentido sacro como, por el contrario, radicalmente animal, el ánima».¹³⁶

¹³³ *Ibid.*, p. 179.

Como ya hemos comprobado, la obra de Gaya contiene elementos del pensamiento oriental. Por ello traemos a colación estas palabras de la doctrina Zen para alcanzar la maestría del tiro al arco que exige un dominio del «arte sin artificio», emanado del inconsciente. Lo cual «significa que arquero y blanco dejan de ser dos objetos opuestos, y se transmutan en realidad única. El arquero ya no está consciente de su yo, como un individuo cuya misión es acertar el blanco. Mas ese estado de no-conciencia lo alcanza sólo si está enteramente libre y desprendido de su yo». Véase D.T. Suzuki, introducción en E. Herrigel, *Zen en el arte de tiro con arco*, p. 3, (1953), recurso digital: <http://www.butsudo.cl/Recursos/Zen%20en%20el%20tiro%20con%20arco.pdf>

¹³⁴ Th. W. Adorno, *Teoría Estética*, Taurus, 1986, p. 284.

¹³⁵ J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, tomo I, Ariel, 2001, pp. 246-249.

¹³⁶ J. Gil-Albert, «Apuntes sobre un pintor» en VV.AA., Catálogo de la exposición *Ramón Gaya*, en la galería Multitud en 1978, p. 29. Este texto fue publicado anteriormente en el diario *Las Provincias*, Valencia, 4 de enero de 1976, p. 33 (las cursivas son nuestras).

Gil-Albert, adelantándose a las previsibles protestas de los entendidos, se preguntaba si la pintura de Gaya era o no actual, y se respondía a sí mismo que era la de siempre. Y esto se debía a que estas pinturas no consistían exclusivamente en una mera exhibición de recursos técnicos en una etapa técnica. Al hilo de estas consideraciones, Juan Ramón Jiménez, otro poeta en cuya estela situamos a nuestro autor desde los inicios de su andadura, escribe sobre la relación entre poesía y técnica en estos términos:

«Un poeta sucesivo, renovado, presente, por ejemplo, lo es primero por su espíritu, nunca por su materia artística o científica, ni por la materia que traiga entre manos, por sus materiales. Por la materia hay cambio, pero horizontal, no en ascensión. Ascensión es el tiro propio del poeta. La técnica puede servirle para fijar las radiaciones de su ser íntimo, que nunca saldrían de la técnica por sí misma. La técnica puede asegurar sucesivamente lo físico, pero no pasará de ahí. Un poeta puede cantar maravillosamente, con un virtuosismo insuperable, un acto carnal de amor corriente, como podría cantar el fenómeno de la digestión [*sic*]; pero eso, en sí solo, como hecho, como anécdota, sin relación con otros fenómenos intelectuales, espirituales o ideales, no acredita la poesía».¹³⁷

Merece la pena traer aquí esta larga cita en la que Juan Ramón expone su idea de la poesía como experiencia espiritual. Una poesía que exige la trascendencia de lo meramente material o visceral para que la intimidad se manifieste. Y esta es una característica esencial que la técnica por sí sola no puede lograr. Así pues, según lo leído hasta aquí, Gaya estaría de acuerdo con Juan Ramón en que la técnica no garantiza el vuelo ni la trascendencia en la poesía, y tampoco, por extensión, en las artes en general. Y siente que su *extremoso deber*¹³⁸ como pintor consiste en reivindicar la dignidad de la pintura, salvándola de las servidumbres del oficio artesanal que se hace reconocible como una profesión a partir de aptitudes técnicas y fórmulas académicas preestablecidas. Porque, como hemos visto, para él la pintura tiene cualidades poéticas, lo que es coherente con su convicción de que «todas las artes son poéticas o no son nada»,¹³⁹ y la poesía está en todas las artes, porque todas ellas responden a un mismo impulso. Esta idea, nada extravagante ni novedosa, la encontramos en la afirmación de Heidegger: «La esencia del arte es poema»,¹⁴⁰ y es compartida por otros artistas y poetas, como leemos en unas declaraciones de Francisco Brines, que considera que la de Gaya es una concepción honda y vasta de la poesía, la que «debe ser».¹⁴¹ Así pues, la poesía para nuestro autor es transversal a todas las artes, como sugiere en el óleo *Homenaje a Victoria, Tolstoi, Joselito y Juan Ramón* de 1987. Algo reconocible en una especie de magia o de belleza que interrumpe la percepción temporal común del contemplador, como leemos en este fragmento:

«... es como si topáramos, de repente, con algo que se opone a nosotros, que se resiste a nosotros y, aunque indefinible, conociéramos ya de antes, pues sin duda es algo que hemos tenido, sentido ante nosotros en otras muchas ocasiones –por ejemplo: ante un torso de Fidias, en un recodo de Venecia, en medio del Generalife, bajo unas palmeras murcianas, escuchando un andante de Mozart, deletreando

¹³⁷ J. R. Jiménez, *El trabajo gustoso (conferencias)*, Aguilar, 1961, p. 118.

¹³⁸ Gaya escribió en 1940 un texto titulado «El extremoso deber del artista». Véase GAYA 2010, pp. 269-272.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 228.

¹⁴⁰ M. Heidegger, «El origen de la obra de arte» en *Caminos del bosque*, Alianza Editorial, 2003, p. 54.

¹⁴¹ J. Lostalé, «Francisco Brines: «Ramón Gaya nunca se doblegó, fue un ejemplo moral» en VV.AA. *Turia, revista cultural*, n.º 95, 2010, p. 244.

unos versos de San Juan de la Cruz, oyéndole unas soleares a la propia Niña de los Peines, asistiendo a una media verónica de Belmonte, frente al *Bruto* de Miguel Ángel, el *Mercurio y Argos* de Velázquez o un dibujo cualquiera de Rembrandt; quizá también delante de unas flores, delante de una copa de vidrio soplado, delante de un vaso de agua, delante de tal rostro—; es algo, en fin, que sin saber qué, por qué ni cómo, nos corta radicalmente el paso».¹⁴²

Se diría que se trata de una epifanía que se manifiesta no sólo en las obras de arte, sino en los rincones de las ciudades, los paisajes, los rostros, las cosas. Pero es algo que según Gaya se resiste, como si perteneciera a un orden terrible y únicamente se entregara al amante completo y trágico.¹⁴³ Por lo tanto, no es sólo una dimensión esencial de la pintura, sino también de la vida. Una dimensión existencial, como leemos en esta cita de Tolstoi:

«Una auténtica obra de arte sólo puede surgir en el alma de un artista ocasionalmente, como el fruto de la vida que él ha vivido, del mismo modo que un hijo es concebido por su madre. Pero la falsificación del arte se produce continuamente por artesanos y artífices, a condición de que haya consumidores».¹⁴⁴

Por otra parte, es preciso señalar que en su meditación Gaya parece estar en guardia ante la tendencia a reducir el arte a mera técnica y a mera representación, pues esto sería algo parecido a resignarse ante un arte que ha perdido la poesía en el proceso de desencantamiento y de progresiva racionalización del mundo, como diagnosticó Max Weber.¹⁴⁵ Se diría que nuestro autor presentía que la pintura había caído en las redes de una racionalidad tecnológica que se impone en todos los ámbitos de la cultura y desplaza la naturalidad. Esta tensión que percibe Gaya entre la poesía y la técnica es especialmente significativa en la consideración que le merecen las reproducciones, de las que dice: «En una reproducción, todo lo que en la obra original puede haber de naturaleza no aparece registrado, se volatiliza, mientras que todo aquello que constituye su mecánica —el lenguaje, la técnica, el estilo— parece flotar alegremente, reinar en la superficie como un corcho; ese cuerpo flotante y sin sustancia».¹⁴⁶ Da la impresión de que para nuestro autor la técnica arruina la intensidad natural o poética de las obras y la refleja como algo inerte, sin vida. Es como si para él las reproducciones fueran enemigas de la pintura, por ser meras copias que la tergiversan y la deforman al obliterar lo que hay de naturaleza en ella. Una opinión que resulta llamativa en el hijo de un maquinista litógrafo, que desde la temprana edad de doce años había ayudado en el taller donde trabajaba su padre, el taller donde precisamente imprimió una de sus primeras litografías, *Prostitutas*, de 1923.¹⁴⁷ Sabemos que en 1928 volvió de París profundamente decepcionado, con la salvedad de los cuadros de Picasso, al ver los originales de algunas pinturas que había admirado en las reproducciones publicadas en *Cahiers d'Art*. Su prevención ante las reproducciones también se puso de manifiesto sin ambages en su polémica con Josep Renau.

¹⁴² GAYA 2010, «Tropiezo y contrariedad de la belleza», p. 384.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 386.

¹⁴⁴ L. Tolstoi, *¿Qué es el arte? y otros ensayos sobre el arte*, Ediciones Península, 1992, p. 230.

¹⁴⁵ M. Weber, «La ciencia como vocación» en *El político y el científico*, Alianza Editorial, 2007, p. 201 (en esta versión, el concepto de *Entzauberung* que habitualmente se cita como «desencanto» ha sido traducido por «desmagificación»).

¹⁴⁶ GAYA 2010, pp. 221-222.

¹⁴⁷ GAYA 2007, p. 280.

En su *Carta de un pintor a un cartelista*¹⁴⁸ Gaya afirmaba que el arte era el resultado de la vida.¹⁴⁹ De ahí su certidumbre de que la pintura era el lenguaje más adecuado para apelar a la emoción y transmitir la gravedad del momento trascendental de la guerra española. En cambio cuestionaba la idoneidad del cartel de tintas planas, por considerar que era más propio de los anuncios publicitarios. La réplica de Renau no se hizo esperar. El mayor reproche que le hacía a Gaya era el de negar categoría humana a ciertos valores de la técnica.¹⁵⁰ Pero se diría que el propósito de nuestro autor era más bien subrayar que en ese momento crucial la técnica simplificadora del cartelismo no debía tener preponderancia sobre la pintura. Y lo argumentaba con estos términos:

«Un batallón no es un específico ni un licor. Un batallón no puede anunciarse; la guerra no es una marca de automóvil. La misión del cartel dentro de la guerra no es anunciar, sino decir, decir cosas, cosas emocionadas. [...] Por eso hasta los mejores cartelistas se han equivocado ahora; se han equivocado porque nunca se les pidió más que eficacia, cálculo, inteligencia. [...] El cartel de la guerra y en la guerra no puede estar hecho con fórmulas y cálculo».¹⁵¹

Como se puede apreciar en este fragmento, nuestro autor alude a una lógica que tiene que ver con el cálculo y que, desde su punto de vista, es completamente extraña al fenómeno de la creación. Lo cierto es que ese mismo año Gaya realizó algunos carteles en los que se apreciaba un modo de realización que conserva la impronta de los trazos del pintor.¹⁵² Él creía firmemente que lo esencial en esos momentos de guerra era movilizar con emociones, con esa dimensión emocional que únicamente quedaba reflejada con un lenguaje corporal, que se percibiera a través del temblor de la mano del pintor. Un palpito que los sombreados mecánicos y las tintas planas eliminaban en imágenes imprimibles técnicamente a partir de una matriz reductiva. Sin embargo, esta polémica, que tuvo cierta repercusión, puso de manifiesto que nuestro autor con sus argumentos de poeta no podía convencer a Renau, a la sazón director general de Bellas Artes.¹⁵³ El mismo que le encargó ese año a Picasso el cuadro del *Guernica* para el Pabellón de la República de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París. Lo cierto es que, finalmente, la imagen emblemática que ha quedado de la guerra civil española es esta pintura picassiana, y no un cartel.

4. El arte como problema

A pesar de sus reparos a la técnica, no deberíamos pensar que Gaya es contrario al progreso o a los avances técnico-científicos en general. Una prueba de que no era así, como señala Juan Manuel Bonet,¹⁵⁴ es que nuestro autor era un gran amante del cine, al que iba con mucha frecuencia

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 721-724. Véase también *Hora de España*, n.º 1, enero de 1937, pp. 54 a 56.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 724 (es importante destacar que Gaya tiene esta convicción desde al menos 1937).

¹⁵⁰ J. Renau, «Contestación a Ramón Gaya», *Hora de España*, n.º 2, Valencia, febrero de 1937, pp. 137-140.

¹⁵¹ *Op. cit.*, pp. 721-722.

¹⁵² Aunque Gaya no se consideraba un cartelista, realizó varios carteles en 1937, entre los que podemos citar el que alertaba del peligro en el que se encontraba el arte español, al ser objetivo de la aviación fascista; el del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura y el de la representación de *Mariana Pineda*, dirigida por Manuel Altolaguirre, como homenaje a Federico García Lorca.

¹⁵³ J.M. Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España*, Alianza Editorial, 2007, p. 514.

¹⁵⁴ J.M. Bonet, *Una copa de agua*, Museo Ramón Gaya, 2005, p. 100.

hasta poco antes de su muerte, como sabemos por su correspondencia.¹⁵⁵ Durante los años que estuvo en México iba a ver una película casi todas las tardes. En 1940 escribe un breve comentario de *Vía Crucis*,¹⁵⁶ y si coincidía con el Festival, cuando estaba en Venecia, acudía al Lido a ver cine.¹⁵⁷ Le gustaban especialmente las películas de Chaplin¹⁵⁸ y apreciaba el talento de Ana Magnani, de la que, como ya se ha dicho aquí, hizo algún dibujo.¹⁵⁹ Por otra parte, nuestro autor da por sentado que la técnica es constitutiva de la pintura, en tanto que el dominio de los procedimientos y recursos materiales de los que se sirve el artista en la ejecución de la obra. Aunque, al ser concebida por él como secundaria frente al sentimiento creador, la técnica es únicamente una fase que ha de superarse. Al menos este fue el propósito de Gaya en los primeros años de su exilio, cuando se sometió a una disciplina férrea con la finalidad de dominar técnicamente el realismo, y así superarlo. Y es precisamente a partir de esos años cuando se inaugura una nueva etapa en su trayectoria, que se va orientando cada vez más hacia una pintura liberada del realismo.¹⁶⁰ Su anhelo era vencer la técnica pictórica, precisamente para hacerla invisible, transparente, porque como hemos leído más arriba, para nuestro autor, cuanto más se nota la técnica de una obra, menos misterio hay en ella. Así es como interpretamos la expresión «el arte tiene que ser vencido»,¹⁶¹ porque aquí cuando Gaya dice «arte», se refiere al arte en cuanto mera técnica. De lo que se podría inferir entonces que, a sus ojos, a mayor alarde técnico, menor autenticidad. En los escritos gayescos el vocablo «técnica», además de los procedimientos y el dominio material, abarca las nociones de oficio y de profesión, pero también se extiende a todo lo relacionado con la reproducción que modifica los modos de percibir el arte. Sea como fuere, lo que nuestro autor sugiere en el libro *Naturalidad del arte* es que la técnica ha llegado a tener un peso significativo en la tradición, y la balanza del tribunal de la historia del arte se ha inclinado hacia ella, mientras que, por el contrario, desde su punto de vista, el dictamen de la historia padece «sordera» para captar el impulso creador en su dimensión más radical, en el sentido genuino de *poiesis*. Esta es una de las razones por las que nuestro autor cuestiona la autoridad de la historia del arte para emitir un veredicto sobre lo que merece ser recordado. Y su reticencia no carece de fundamento, entre otras cosas porque el dictamen histórico tampoco es infalible, y el canon establecido se ha de ir modificando a medida que transcurre el tiempo.

Ahora bien, en un segundo nivel de lectura de *Naturalidad del arte* se percibe la inquietud de Gaya ante el predominio de una corriente intelectual generalizada que pretende reducir a un mero problema el misterio que es para él la creación. José Luis Pardo llama la atención sobre el hecho de que la coyuntura intelectual de comienzos del siglo xx compartiera de mane-

¹⁵⁵ Menciona que va al cine casi todas las tardes en las cartas a Salvador Moreno desde Venecia el 1 de enero de 1957, en la carta del 25 de septiembre de 1958 también desde Venecia y en otra carta desde Roma del 18 de febrero de 1959 [estos escritos podrán consultarse en GAYA 2015, en preparación].

¹⁵⁶ Creemos que se trata de la película de José Luis Sáenz de Heredia de 1940 en la que se reconstruyen con fragmentos documentales procedentes del bando republicano las vejaciones contra las iglesias de culto católico durante la guerra civil. Véase GAYA 2010, p. 1940.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 581.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 526.

¹⁵⁹ Gaya menciona a la actriz en tres ocasiones. Véase *ibid.*, pp. 461, 560 y 574.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 213.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 76.

ras distintas, pero con importantes denominadores comunes, el diagnóstico problemático del arte.¹⁶² Se refiere a la publicación de *El origen de la obra de arte* de Heidegger, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin y *La deshumanización del arte* de Ortega. Escritos en los que los tres filósofos coinciden al señalar las transformaciones decisivas que se habían operado en el arte a partir de la primera mitad del siglo xx.

Como es sabido, *El origen de la obra de arte* es una conferencia que Heidegger dictó por primera vez en 1935 en la Universidad de Friburgo, y amplió posteriormente.¹⁶³ Según la interpretación de Arturo Leyte, la reflexión heideggeriana sobre el arte surge como una indagación que no considera el fenómeno artístico teorizado en la Estética, sino que aborda la cuestión más original de si a partir de la obra de arte se llega a saber algo sobre la esencia de la cosa. Heidegger considera que el arte nos puede decir algo del ser, porque constituye el lugar mismo en el que éste aparece. Un lugar que es su abertura.¹⁶⁴ Por «origen» dice Leyte no hay que entender nada misterioso ni escondido en tiempos pasados, sino lo que espera ahí delante, pero no para que lleguemos a él y lo rebasemos, sino como indicador permanente que marca el continuo fracaso que consiste en que cuando vemos una cosa, la vemos como objeto. Por tanto, «origen» tiene que ser entendido, según este autor, como el surgir mismo de la obra de arte o del poema.¹⁶⁵ Heidegger señala que las cosas modernamente entendidas quedan determinadas dentro de la esfera objetiva, y que en el mundo moderno la obra de arte es concebida ante todo como subjetividad. De este modo la Estética, en vez de oponerse a la mirada científica, que es el grado más alto de subjetividad, la refuerza al considerar la vivencia psicológica del arte como un modo de conocer en el que opera un concepto de verdad identificable con lo que puede ser reducido a mero objeto. Para Heidegger la clave consiste en discernir si lo que se reproduce resulta arte o mera producción objetiva de determinados productos. La cuestión sobre cómo discernir qué es arte de lo que no lo es, añade Leyte, queda definitivamente abierta y esa indeterminación, al lado de la necesidad de plantear la propia discriminación, constituye también un rasgo más de lo que se entiende como estética moderna.¹⁶⁶ El autor de *Ser y Tiempo* llama la atención sobre la exigencia moderna de que todo tiene que aparecer. Especialmente aquellos aspectos o dimensiones cuya naturaleza residía en ocultarse traducen la cosa a objeto y amenazan el enigma del arte.¹⁶⁷ Ahora bien, el arte es para Heidegger precisamente la posibilidad de que pueda aparecer la cosa. Así, cuando contempla el cuadro *Un par de botas* de Van Gogh,¹⁶⁸ el filósofo nos muestra que la imagen revela mejor la cosa como lo que es, pues en esta pintura hay la apertura de ese mundo indescifrable del que siempre forma parte una oscuridad. Aquí el arte ha dejado de ocuparse exclusivamente de lo bello y de la belleza, porque la esencia del

¹⁶² J.L. Pardo, «Ramón Gaya o el nacimiento de la pintura», VV.AA., catálogo de la exposición *La hora de la pintura*, Fundació Caixa Catalunya, 2006, p. 68.

¹⁶³ A. Leyte, *Heidegger*, Alianza Editorial, 2005, p. 278.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 262.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 259-260.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 261-262.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 266.

¹⁶⁸ Se trata del óleo sobre lienzo de 37,5 x 45 cm *A pair of shoes*, perteneciente a la colección de la Fundación Vincent van Gogh, pintado en París en el verano de 1886.

arte es la puesta en obra de la verdad.¹⁶⁹ La reflexión heideggeriana sobre el arte revela, por lo tanto, la vinculación entre arte y verdad. Pero siempre hay un resto de oscuridad que se resiste a ser captado.

Pues bien, Gaya considera que en la realidad hay un esplendor oscuro y enigmático,¹⁷⁰ y que la «criatura del arte debe ser comprendida en su oscuridad, con su oscuridad comprendida, implícita e intacta».¹⁷¹ En cuanto a la belleza, es necesario destacar que Gaya sospecha de la categoría de lo bello, porque para él significa el engaño y lo carente de vida.¹⁷² Frente a esta categoría ideal que considera «lineal, formal, abstracta, inhabitada, inanimada, de academia, estética, canónica»,¹⁷³ nuestro autor propone otra noción de belleza despojada de idealismo. Según nos relata en el escrito de 1960 «Belleza, modernidad, realidad», es en Italia donde descubre esa clase de belleza enraizada en lo terrenal que, en vez de ser canon o regla, es energía.¹⁷⁴ Y en «Tropezamiento y contrariedad de la belleza», escrito en 1976, Gaya caracteriza su concepción de belleza:

«Cuando la belleza pasa de no estar aún presente a estarlo ya, es decir, cuando nos topamos de cara con su ser, con su ser entero, de cuerpo entero, se diría que algo –algo que ignoramos– nos ha sucedido en nuestra carne o en nuestra... alma; no es propiamente que de no verla se pase de pronto a verla y nos pueda entonces sorprender, anonadar, asustar, enamorar, apasionar, aprisionar, sino como si de no estar todavía se pasara, más aún que a estar ella, a no estar nosotros, ya que casi nos borra, casi nos suprime. La belleza nos arrastra, diríamos, hacia una orilla extrema, última, de nosotros mismos, y nos deja allí, en ese borde difícil, como desprovistos y desasistidos, sin saber qué hacer, sin tener qué hacer».¹⁷⁵

Esta descripción de la belleza como fuerza que anula al sujeto nos remite de nuevo a la poética gayesca de la quietud, de la receptividad y del no hacer. Sin embargo, como leemos aquí, la belleza empuja hacia un límite que Gaya llama «borde difícil». Y es que esta belleza no engañosa desvela la verdad. Quizá esta es la razón por la que nuestro autor escoge a menudo la palabra «hermosura» para designarla. Así lo leemos en esta anotación del 14 de enero de 1957 en Roma: «El Foro, en un atardecer con lluvia. Todo esto, mojado, viene a ser tristísimo, de una hermosura... doliente».¹⁷⁶

Otro diagnóstico acerca del carácter problemático del arte es el de Walter Benjamin en 1936,¹⁷⁷ que en su ensayo saca a la luz el hecho de que con la reproducción técnica, que pone al alcance de muchos receptores las obras de arte, entran en crisis los conceptos de autenticidad, de original y de copia, porque la reproducción de la obra destruye la distancia con el espectador, o lo que es parecido, destruye su aura, vinculada a la autenticidad del original y a la tradición. En su lectura de la historia del arte Benjamin destaca la confrontación de dos polos:

¹⁶⁹ M. Heidegger, «El origen de la obra de arte», en ed. cit., p. 25.

¹⁷⁰ GAYA 2010, p. 634.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 903.

¹⁷² *Ibid.*, pp. 56-57.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 386.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 229.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 386.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 461.

¹⁷⁷ W. Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Obras*, libro I/vol. 2, Abada editores, 2008.

valor de culto y valor de exposición,¹⁷⁸cuya relación es inversa. De tal modo que a mayor valor de culto, menor exponibilidad, y a mayor exponibilidad, menor valor de culto. Si la reproducción técnica aumenta la exponibilidad del arte, éste pasa del ritual a la política, lo que apunta hacia una función del arte fundamentalmente social.¹⁷⁹

Un indicio de que el problema planteado por Benjamin sacudía los cimientos de la concepción del arte vigente hasta el siglo xx es la opinión que le merece a nuestro autor la reproducción. Como ya se ha dicho anteriormente, esta es para él algo degradado, una segunda versión, una réplica.¹⁸⁰ Por encima de todo la considera una criatura traidora, no únicamente por sus alteraciones o insuficiencias, sino precisamente porque es «otra obra».¹⁸¹ Ya hemos mencionado la polémica con Josep Renau y lo desconcertante que puede parecer la opinión que tenía Gaya de la reproducción técnica, sabiendo que este era el oficio de su padre, que hacía las etiquetas de los envases de conservas.¹⁸² Es además sorprendente, sabiendo como sabemos que le fascinaban las estampas japonesas, o *ukiyo-e*, realizadas mediante xilografía o técnica de grabado en madera y, sobre todo, sabiendo que a lo largo de su trayectoria las reproducciones de las pinturas de los maestros constituyeron un elemento imprescindible en sus homenajes. Sea como fuere, es indiscutible que por medio de las láminas de *Cahiers d'Art* llegaban hasta un rincón de provincias como Murcia las noticias de lo que se pintaba en una gran metrópoli como París. Igualmente, años más tarde, en México, sabemos que Gaya vivía rodeado de reproducciones con las que se había creado su pequeño museo particular: las estampas de los libros de arte le mantuvieron cerca de la pintura que deseaba contemplar. Tenemos que aceptar, pues, que al servirse de las reproducciones cuando no podía contemplar el original, nuestro autor reconocía implícitamente que estas cumplían una función evocadora. Así, como dice José Muñoz Millanes: «Gaya parece, por tanto, admitir que la reproducción no siempre es una simple estampa plana y fija, pues circunstancialmente permite apreciar la riqueza de un original con el que aún no se ha tenido contacto directo».¹⁸³ Pero, a la vista de sus opiniones, resulta evidente, por otra parte, que este acercamiento no era pleno para él, porque, al ser las reproducciones intermediarias entre el cuerpo directo y vivo de la obra y el contemplador, en última instancia suponían para él, en vez de la cercanía, la lejanía de la pintura y la inaccesibilidad de su aura. Por lo tanto, su actitud hacia las técnicas de reproducción es ambigua: por una parte recela de la técnica, como si su avance imparable erosionara el espacio de la pintura, y por otra es un hecho que ofrece grandes ventajas al acercar la pintura a las gentes. Quizá para él el acercamiento auténtico a las obras, de no poder disponer de los originales, se efectuaba a

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 60.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁸⁰ Gaya, *op. cit.*, p. 218.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 222.

¹⁸² En la entrevista con Elena Aub a la que ya hemos referenciado otras veces, Gaya admite la preocupación de sus padres ante su vocación de pintor por considerarla escasamente lucrativa: «Mi padre entonces me dijo: «Aprende tú también la técnica del dibujo litográfico, ya que eso es una cosa que compagina con tu interés». Yo me ponía furioso y le decía que eso no tenía nada que ver con la pintura. «Bueno, no es lo mismo pero tiene relación», me decía él, «y si un día lo necesitas, siempre te puedes ganar la vida de esa manera» [...] Así que empecé a hacer las letras de las etiquetas de los botes de melocotón...». Véase GAYA 2007, p. 97.

¹⁸³ J. Muñoz Millanes, *Los homenajes de Ramón Gaya*, Pre-Textos, 2012, p. 58.

través de las copias realizadas por pintores, y no meramente reproducidas por una máquina. De acuerdo con este presupuesto, el verdadero acercamiento de la pintura a los rincones más apartados de la cultura se había llevado a cabo con las exposiciones ambulantes del Museo del Pueblo. Una aproximación que, se diría, apenas devaluaba la magia del aura.

En la década de los veinte, concretamente en 1925, Ortega había escrito un ensayo en torno al arte en el que caracterizaba las nuevas prácticas artísticas emergentes como extensión o exploración más allá de los límites de la experiencia y la percepción humanas.¹⁸⁴ En su escrito, el filósofo caracteriza el arte nuevo como la operación de deshumanizar, o lo que es igual: deformar la realidad y romper su aspecto humano,¹⁸⁵ pues, según afirma, se trata de un cambio radical con relación al arte del siglo XIX y proclama la imposibilidad de volver atrás,¹⁸⁶ porque añade: «No se trata de pintar algo que sea por completo distinto de un hombre, o casa, o montaña, sino de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre. [...] De este modo, el placer estético para el artista nuevo emana de ese triunfo sobre lo humano».¹⁸⁷ A estas afirmaciones Ortega añade la siguiente consideración: «No parece excesivo afirmar que las artes plásticas del nuevo estilo han revelado un verdadero asco hacia las formas vivas o de los seres vivientes».¹⁸⁸ Pero seguidamente se pregunta: «¿Por qué el artista actual siente horror a seguir la línea mórbida del cuerpo vivo y la suplanta por el esquema geométrico?». A lo cual responde: «A veces este asco a la forma viva se enciende en odio y produce conflictos públicos».¹⁸⁹ Y los ejemplos que pone Ortega son la revolución contra las imágenes del cristianismo oriental y la prohibición semítica de reproducir animales que, sigue diciendo, son «un instinto contrapuesto al de los hombres que decoraron la cueva de Altamira».¹⁹⁰ De ahí que encontrara «más que interesante investigar con toda atención las erupciones de iconoclasia que una vez y otra surgen en la religión y en el arte».¹⁹¹ Estas y otras consideraciones no parecen indicar que la posición orteguiana frente al arte nuevo sea del todo favorable, pues se percibe un tono de extrañeza ante el síntoma más agudo del arte joven, que consiste en ser «una cosa sin transcendencia».¹⁹² Rasgo que más adelante resulta para él justificable, porque entiende que el arte nuevo es un fenómeno similar a los deportes y los juegos.¹⁹³ Y es que de la lectura de este ensayo se podría inferir que Ortega oscila entre dos posiciones, ya que unas veces tenemos la impresión de que se limita a describir un fenómeno imparable, sin entrar en valoraciones, y otras en cambio, parece que el filósofo se esfuerza en otorgar carta de naturaleza al arte nuevo como fascinado por la fuerza y el éxito de lo emergente. Porque encuentra una ventaja en las nuevas corrientes artísticas, a saber, que una de sus características consiste en suscitar la hostilidad de las mayorías incapaces de entenderlas, precisamente porque es un arte

¹⁸⁴ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de Estética*, Espasa Calpe, 2002.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 63-64.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 88.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 89.

dirigido a una minoría especialmente capacitada para apreciarlo. Una minoría que Gaya habría denominado de «entendedores». Pero este rasgo, que podría ser un inconveniente, revela el poder social del arte nuevo que es para Ortega un principio diferenciador o faceta aristocrática que en el momento de ser admirado brinda la oportunidad de reconocimiento de los mejores, lo que promete un nuevo orden social futuro en el que, dice, habrá una distinción entre dos rangos: «El de los hombres egregios y el de los hombres vulgares».¹⁹⁴ Aunque Ortega quiere dejar claro que no pretende «ensalzar esta manera de arte y menos denigrar la usada en el último siglo»,¹⁹⁵ y sostiene que se limita a describir el fenómeno como si se tratara de una *fisiología*,¹⁹⁶ todo parece indicar que el arte nuevo se presenta ante él como el instrumento por excelencia de selección y de reconocimiento entre los individuos que, perteneciendo a una élite cultural, disfrutaban de una posición privilegiada.

Esta posición orteguiana parece chocar frontalmente con los postulados que defendían Giner de los Ríos y el krausoinstitucionismo, cuya comprensión del arte estaba lejos de ser elitista, pues sus convicciones remitían a la idea krausiana de «arte de la formación para la belleza»¹⁹⁷ que constituía todo un programa de educación, cuyo alcance iba mucho más allá de la mera formación de la cultura artística o del gusto en general. Su función era transformadora y propedéutica, encaminada hacia el desarrollo del ser humano y su entorno en todas sus facetas. Consecuentemente, los krausistas entendían que el arte abría la posibilidad de revitalizar la vida espiritual española regenerando las instituciones y el tejido social. En cambio el término «deshumanización» implicaba una ruptura con esta doctrina, porque con ese vocablo Ortega separaba las élites de las masas y abría una brecha en la idea krausiana de «Humanidad», dando por sentado que el tiempo del humanismo tradicional estaba agotado. Igualmente, con su ensayo el filósofo ponía entre paréntesis el carácter decisivo de la noción kantiana de *sensus communis*,¹⁹⁸ con la que Kant apelaba a una comunicabilidad de la obra de arte, mediante la cual se manifiesta la auténtica humanidad, generando una intersubjetividad que, según el filósofo de Königsberg, capacita al ser humano para integrarse en una comunidad¹⁹⁹ y, por tanto, es una instancia de reconocimiento generadora de empatía. Algo que Krause probablemente habría denominado armonía, porque para los krausistas el arte creaba lazos entre los seres humanos, mientras que para Ortega más bien los deshacía:

«Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta, y no demótico.
»He aquí por qué el artista nuevo divide al público en dos clases de individuos: *los que lo entienden y los que no lo entienden*; esto es, los artistas y los que no lo son. El arte nuevo es un *arte artístico*».²⁰⁰

Resulta evidente que las críticas vertidas por Gaya en *Naturalidad del arte* a los que «entienden de lo que no comprenden» y al «arte artístico» están relacionadas con este escrito de

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹⁹⁷ R. Pinilla, *Krause y las artes*, Universidad de Comillas, 2013, p. 78.

¹⁹⁸ I. Kant, *Crítica del juicio*, Espasa, 2001, p. 244, párr. 40.

¹⁹⁹ H. Arendt, *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, Paidós, 2003, pp. 125 a 130.

²⁰⁰ J. Ortega y Gasset, en *Op. cit.*, p. 55 (las cursivas son nuestras).

Ortega, al que nuestro autor aludía en *El sentimiento de la pintura*: «Ortega, receloso como un campesino en su ensayo *La deshumanización del arte*, sólo se aventurará a registrar un fenómeno y, si acaso, a conversar con dicho fenómeno, pero no identifica lo que sucede en el arte con lo que es el arte».²⁰¹ También en *Velázquez, pájaro solitario* Gaya discute con Ortega y dice que se equivoca por haber caído en la tentación de la crítica artística.²⁰² Así pues, aunque admitimos que el filósofo era una figura muy respetada y una referencia indiscutible para nuestro autor, está claro que, a partir de *La deshumanización del arte*, no comulgaba con su punto de vista, que defendía tesis como la desentimentalización de la actividad creadora y, sobre todo, la idea de separación del arte y la vida, contraria al principio que sustenta la poética gayesca. Igualmente, como ya hemos expuesto aquí, Gaya considera que es el hombre común el receptor de la obra de arte, y no un grupo selecto de entendidos. Pues, como señala Tomás Segovia, la raíz del ser humano no está dentro del hombre o la mujer, sino *entre* nosotros. Es lo intersubjetivo. «Lo humano es lo que sucede entre nosotros, y a eso bien se le puede llamar social en el sentido escueto de que no es asilado e individual, encerrado en sí: de que no es *en-sí*».²⁰³ Un arte ensimismado no es humano. Esta sería la razón decisiva por la que Gaya no podía compartir los supuestos del filósofo en torno al arte nuevo. Claro que él no era el único crítico con el filósofo, ya que el gran amigo de Gaya, el pintor Cristóbal Hall, en un artículo publicado en 1927, precisamente en la revista dirigida por Ortega, consideraba: «Es un poco peligroso el anhelo actual de deshumanizar el arte. Le estamos cortando las amarras que le unen con la tierra donde moramos».²⁰⁴ Y es que, como señala Ricardo Tejada,²⁰⁵ Gaya formaba parte de una pléyade de artistas e intelectuales españoles nacidos a comienzos del siglo xx que se distancian del filósofo en los años treinta al propugnar una vuelta rehumanizadora en el arte. Tanto él como María Zambrano, Rafael Dieste y Corpus Barga, entre otros, reciben con simpatía la publicación en 1930 del ensayo programático de José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo*, que defiende que el pueblo y el hombre de carne y hueso son las realidades con las que los intelectuales deben de estar comprometidos.²⁰⁶ Constanza Nieto, en su tesis «La redención de la modernidad en España», señala que a partir de 1925, el mismo año de su publicación, aparecieron toda una serie de críticas a *La deshumanización del arte* que giraban, en primer lugar, en torno a lo inapropiado del término «deshumanización», precisamente porque el arte, como no puede ser de otro modo, está realizado por seres humanos; y en segundo lugar, por el tono excesivamente elitista que desprendían las reflexiones de Ortega en este ensayo.²⁰⁷

²⁰¹ GAYA 2010, «El sentimiento de la pintura», p. 45 (las cursivas son de Gaya).

²⁰² *Ibid.*, «Velázquez, pájaro solitario», pp. 103-111.

²⁰³ T. Segovia, *Gayescas*, Museo Ramón Gaya, 2009, p. 135.

²⁰⁴ C. Hall, «La pintura española, depósito de tiempo perenne» en *Revista de Occidente*, n.º 45, marzo de 1927, p. 403. En una carta a Jorge Guillén del 19 de abril de 1929, Hall expone su idea de que el arte es humanización. Véase C. Hall, *Cartas de Cristóbal Hall a Jorge Guillén (1925-1936)*, Museo Ramón Gaya, 1992, p. 79.

²⁰⁵ R. Tejada, «El sentido de lo real en la obra de Ramón Gaya», en VV.AA., *Pintar la orilla de un abismo con tu mano*, Fundación CajaMurcia, 2010, p. 151.

²⁰⁶ J. Díaz Fernández, «El nuevo romanticismo» en *Prosas*, Fundación Santander Central Hispano, 2006, pp. 339 y ss.

²⁰⁷ Nieto menciona las críticas de Ángel Revilla, de Guillermo de Torre en 1925, de Ángel Lázaro en 1927 y de Manuel Abril en 1933. Véase C. Nieto Yusta, «La redención de la modernidad en España. Una lectura de La deshumanización del arte de José Ortega y Gasset», tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014.

Por otra parte, sabemos por Francisco Javier Blasco Pascual que Juan Ramón Jiménez se había ido situando al margen de las directrices formuladas por Ortega y rechazaba los valores que este veía en el arte nuevo, expuestos en *La deshumanización del arte*. Y este distanciamiento fue a pesar de los estrechos vínculos que existían entre el poeta y el filósofo en los años de la Residencia de Estudiantes, y a pesar de que hasta principios de la década de los veinte Juan Ramón se había sentido identificado con sus ideas.²⁰⁸ Una identificación que había alimentado en él la ilusión de estar colaborando en un programa común, capaz de aglutinar el esfuerzo de todos los intelectuales hacia una reespiritualización del país. Ahora bien, como señala Blasco, Ortega había ido cambiando su parecer en torno al arte, pues como recordaremos en «Adán en el paraíso», de 1910, había afirmado que «el arte es el reino del sentimiento»,²⁰⁹ y en *Meditaciones del Quijote* (1914), que «la poesía y todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano».²¹⁰ Pero, como añade este autor, a partir de la toma de postura del poeta de Moguer a favor de la idea de poesía pura defendida por Henri Bremond, como experiencia originaria que no puede ser forzada ni codificada –frente a la de Valéry que postulaba una poesía pura como ejercicio de laboratorio con reglas fijas–, es cuando Juan Ramón se distancia del filósofo, quien apoyaba la opinión de Jorge Guillén y otros poetas del 27 favorables a la poética de Valéry.²¹¹

Y en *Hora de España* se publicó «La adhesión de los intelectuales a la causa popular»,²¹² un texto en el que Antonio Sánchez Barbudo expresaba la posición del consejo de redacción de la revista, en la que, como recordaremos, además del propio Sánchez Barbudo están en la etapa fundacional Rafael Dieste, Juan Gil-Albert y Ramón Gaya. A mediados de 1937 se unieron a ellos María Zambrano y Arturo Serrano Plaja.²¹³ La nota fue redactada a propósito de una polémica sostenida con Guillermo de Torre. Aquí queda clara la posición crítica ante el *arte nuevo*, al que daban por liquidado, porque lo consideraban «algo tan gastado, tan viejo que tenía que acabar así».²¹⁴ Y este agotamiento era debido en gran medida a que creían que «el insistente afán de novedad acaba en snobismo y vaciedad, en anacronismo de nuevo».²¹⁵ Pues como añaden: «No nos interesa la literatura por la literatura ni el arte por el arte, porque para nosotros arte o literatura es verdad, poesía, drama, y no juego; es hombre, libertad».²¹⁶ Igualmente declaran «creer menos en el ‘arte social’ que en el valor social del arte».²¹⁷ Y aunque manifiestan su fe en la eficacia y en la necesidad de la propaganda de apoyo al arte que sirve a la lucha y a la guerra, afirman: «*Nunca creeremos que este arte de propaganda, si arte puede*

²⁰⁸ Según informa Blasco Pascual el distanciamiento entre Juan Ramón y Ortega se hizo evidente a raíz del acto conmemorativo de la muerte de Mallarmé el 11 de septiembre de 1923, al que Juan Ramón no acudió, a pesar de haber sido invitado. Véase F.J. Blasco Pascual, *La poética de Juan Ramón Jiménez*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, p. 171.

²⁰⁹ J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. I., Revista de Occidente, 1963, p. 478.

²¹⁰ Citado en F.J. Blasco Pascual, *op. cit.*, p. 172.

²¹¹ *Ibid.*, pp. 169-183.

²¹² A. Sánchez Barbudo, «La adhesión de los intelectuales a la causa popular», *Hora de España*, n.º 7, Valencia, julio de 1937, pp. 70-75.

²¹³ F. Caudet, *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Ediciones de la Torre, 1993, p. 283.

²¹⁴ A. Sánchez Barbudo, *op. cit.*, p. 75.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*, p. 74.

*llamársele, sea el único, el exclusivo y propio de la revolución y de los revolucionarios».*²¹⁸ Así pues, proclaman su derecho a la libertad y a la independencia de pensamiento.²¹⁹

Retomando el hilo de la problematización del arte, hemos de admitir que el de la primera mitad del siglo xx se había convertido en un problema endiablado. Había una tendencia tecnológica que requería nuevas categorías más operativas en un mundo encaminado a lo puramente funcional. Por una parte, la pretensión científica de verdad había roto la fuerza de encantamiento y el hechizo del arte, al mismo tiempo que la racionalidad pragmática destruía el oscurecimiento del contenido; y por otra, lo nuevo incorporaba procedimientos industriales y técnicos que vaciaban a las obras de su lenguaje inmediato y dejaban como una mera ilusión el concepto orgánico del arte. A partir de esa irrupción de lo nuevo, el arte rompía drásticamente con la tradición; ya no se ocupaba de la belleza; el original y la copia se hacían objetos intercambiables, sin rastro de aura. Era, por lo tanto, un arte desacralizado, desentimentalizado o deshumanizado. Su función era meramente social y consistía bien en consolidar el prestigio de las élites, o bien en difundir doctrinas políticas. Pero a medida que el arte se secularizaba, la obra se convertía en una mercancía y emergía el mercado o el negocio de la industria cultural que se convierte en sistema.²²⁰ Gaya se topó con el mercado en 1928, tal y como leemos en esta anotación de París, del 29 de diciembre de 1952:

«Ahora, aquí en París, me doy cuenta de que en el año 1928 ya había tomado –a la vista del espectáculo parisino– determinaciones decisivas. Ya entonces comprendí que lo que aquí se buscaba no era un estilo siquiera –como había sucedido otras veces en Francia–, sino que se buscaba fundar un *mercado de estilos*. Los pintores se afanaban por encontrar un arabesco inédito y sorprendente, ingenioso, incluso vivo; se trataba de encontrar un artículo para ese mercado, es decir, que se había fundado un mercado y ahora se fabricaba algo que poder vender en él, pero ese *algo* no era *libre*, sino hecho a la medida –fabricado a propósito– del mercado fundado con anterioridad. El resultado de todo esto ya se puede suponer: un mercado abstracto, en abstracto, en donde los artículos no tienen *necesidad*, no son *necesidad*, sino a lo sumo, *necesidad del mercado*».²²¹

Gaya lamentaba que las obras, en vez de surgir de la necesidad del artista, se plegaban a las exigencias del mercado. Se planificaban como un producto vendible, como una mercancía, situando el arte en una encrucijada, como dirá Adorno años más tarde: «La situación general del arte está llena de aporías. Si olvida su autonomía, entra en el ámbito de la sociedad existente; pero si permanece estrictamente para sí, entonces queda también integrado como uno de los fenómenos que no tienen importancia. En esta aporía aparece el totalismo de la sociedad que se traga todo lo que suceda».²²² Así pues, el arte era aporético y estaba plagado de paradojas, pero al mismo tiempo la sociedad se tragaba cualquier estilo para aplacar el ingente apetito del mercado. Aun así, el arte era libre, con la salvedad de tener que seguir algunas prescripciones y prohibiciones. Y es que la sociedad digería cualquier cosa, como

²¹⁸ *Ibid.*, p. 72 (las cursivas son de Sánchez Barbudo).

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ M. Horkheimer y Th. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Editorial Trotta, 2005, pp. 165 y ss.

²²¹ GAYA 2010 p. 527 (las cursivas son de Gaya).

²²² T.W. Adorno, *Teoría Estética*, Taurus, 1986, p. 311.

afirma Adorno, menos la transgresión de los tabúes modernos, que era estigmatizada como lo *reaccionario*.²²³ Paradójicamente el mercado se tragaba todo, menos la transgresión del tabú moderno, que consistía en huir del tiempo histórico concreto, mientras que la crítica de la tradición se ejercía de acuerdo con la actualidad,²²⁴ porque, como señalaba Ortega, era preciso que el arte nuevo fuera dócil al tiempo.²²⁵

Ya nos hemos referido a la noción de historia, un tanto nietzscheana, que tiene Gaya como cauce que acumula toda clase de objetos artísticos, en los que los historiadores miden y pesan unos estilos que, a pesar de su vaivén incansable,²²⁶ se van sedimentando en una superficie muerta²²⁷ que acaba solidificándose.²²⁸ Porque la historia, dice nuestro autor, se ocupa de historiar registrando, archivando y encajonando las particularidades de las obras en lo que tienen de escuelas, movimientos, tendencias, competencias y ocurrencias.²²⁹ En cambio, la historia, según él, no puede apresar la sustancia más íntima del arte grande, que tiene vida propia y se manifiesta en distintos tiempos, lugares y géneros, pues, como ya se ha dicho, Gaya considera que no habría que hacer apartados entre la música, la pintura o la poesía, ni tampoco entre las diferentes manifestaciones de la poesía –encontraba una misma raíz en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz y en los *haikais* japoneses–²³⁰ o de la pintura. Esta tiene para él una misma sustancia, tanto en China y Japón como en Holanda, España o Italia.²³¹ Por esta razón vive una relación difícil con la Historia del Arte, como si la perspectiva histórica de la pintura fuera incompatible con la contemplación. Así lo leemos en esta anotación del 21 de junio de 1952, recién llegado a París desde México:

«Mi primera impresión esta mañana al entrar en el Louvre fue más bien de destartalo y de vacío; ese vacío que se produce, precisamente, en los lugares muy llenos de cosas, de trastos, de artefactos; un vacío como... corpóreo, de museo, consustancial al *museo*, la *musealidad* misma hecha presencia, que olvidada y perdida de vista durante años, ahora me la tropezaba intacta otra vez. De unas salas a otras buscaba, ansioso, los seres vivos, los amigos vivos que sabía encerrados allí, pero sólo topaba con ese hueso compacto de la Historia del Arte; todo estaba agrupado por escuelas, por épocas, por estilos y por países: me perdía, pues, como se pierde uno en los mapas, y de ahí que pasara muy tranquilamente y sin sentir por delante de los lienzos de Tiziano o de tal otro de Rubens, ya que estos seres que yo *sabía* existentes y únicos, se me quedaban ahora como emborronados, traspapelados».²³²

Era su primer viaje a Europa después de la guerra civil. En su nota dice que llevaba desde 1935 sin poder contemplar directamente un solo cuadro de Tiziano, de Rembrandt, de Murillo o Rubens. Tan sólo a través de «viles reproducciones suyas estampadas, ‘imaginarias’, algunas

²²³ *Ibid.*, p. 56.

²²⁴ *Ibid.*, p. 61.

²²⁵ Ortega, *op. cit.*, p. 56.

²²⁶ GAYA 2010, p. 497.

²²⁷ *Ibid.*, p. 39.

²²⁸ *Ibid.*, p. 946.

²²⁹ *Ibid.*, p. 863.

²³⁰ GAYA 2007, p. 164.

²³¹ *Ibid.*, p. 272.

²³² *Op. cit.*, «La vida entrecortada», p. 894 (las cursivas son de Gaya).

incluso bastante... *buenas* –mil veces más engañosas que las decididamente detestables–, y ahora, por fin, parecía que terminaba de una vez esa forzada abstinencia que, durante diecisiete años, había constituido mi mayor destierro».²³³

Según José Luis Pardo,²³⁴ el caso de Gaya no sería interesante si se limitase a no sentirse a gusto con la pintura de su tiempo: empieza a ser interesante precisamente desde el momento en que convierte el desasosiego con respecto a la pintura de su tiempo en una experiencia universal de la pintura, no sólo en una manera de pintar, sino en una manera de contemplar y practicar la pintura. Él pudo ver, sigue diciendo Pardo, cosas que para nosotros se han vuelto ya casi totalmente invisibles, como el hecho de que «las acciones y producciones humanas nacen ya catalogadas y clasificadas por épocas de acuerdo con los rasgos que cada fase del tiempo dibuja como propios».²³⁵ Gaya pone de manifiesto la dictadura de la historia que, como observa Pardo, ha tenido consecuencias importantísimas en el terreno del arte, al exigir de los artistas que se pongan a su servicio. En cambio el trabajo de Gaya como espectador y cronista de la pintura de otros consiste en rescatar sus obras del contexto en el que la historia del arte las ha encerrado.²³⁶ Su mirada, añade, además de ser la mirada del pintor, es la mirada «de un espectador no ‘protegido’ del cuadro por el escudo de la historia del arte que amansa y contrarresta la inmediatez».²³⁷ Y lo más relevante es que saca a la luz que el tiempo de la pintura se distingue del tiempo de la historia en algo fundamental: el histórico es actualidad sucesiva, mientras que el tiempo de la pintura es presente continuo. Es presencia, y no actualidad. Y el crimen de la historia, señala Pardo, consiste en ponerla en pasado y evitar que pueda *pasarnos*.²³⁸ Así pues, resulta llamativa la actitud excepcional de Gaya, negándose a ser dócil con ese modo de proceder de la historia del arte que relega lo invariante como lo que no es significativo, y en cambio toma en consideración únicamente las variaciones de lo nuevo. Y es que a Gaya, ya lo hemos visto, le interesa la pintura como manifestación de una constante natural humana. De modo que sería imposible para él estar de acuerdo con este fragmento en el que Theodor Adorno sostiene que «sólo puede interpretarse el arte por su ley de desarrollo, no por sus invariantes [...]. Lo que se muestra en la obra de arte como su interna legalidad no es sino el producto tardío de la interna evolución técnica y de la situación del arte mismo en medio de la creciente secularización; no hay duda de que las obras de arte llegan a ser tales cuando niegan su origen».²³⁹ Porque, según este autor, no hay que conservar en ellas la vergüenza de su antigua dependencia de la magia y del poder. De ahí que considere que, al aniquilar retrospectivamente el origen del que proceden las obras de arte, expían el pecado original del que proceden.²⁴⁰ Esta es una de las razones por las que, según Adorno, el arte se resiste a una definición, precisamente porque su esencia no es deducible de su

²³³ *Ibid.* (las cursivas son de Gaya).

²³⁴ J.L. Pardo, «Gayescas», en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 139 a 147.

²³⁵ *Ibid.*, p. 141.

²³⁶ *Ibid.*, p. 143.

²³⁷ *Ibid.*, p. 144.

²³⁸ *Ibid.*, p. 146.

²³⁹ T.W. Adorno, *Teoría Estética*, ed. cit., p. 12.

²⁴⁰ *Ibid.*

origen. La palabra origen es aquí la génesis del arte desde la prehistoria.²⁴¹ Ahora bien, llama la atención que este concepto de arte que se resiste a ser captado, porque, según reconoce Adorno, es indefinible, sea, sin embargo, perseguido de modo pertinaz por las instituciones que no renuncian a la prerrogativa de dictaminar lo que es o no arte.

Si retomamos el hilo de las meditaciones gayescas –que a veces él llama divagaciones–,²⁴² observamos que la noción de estilo es peculiar en nuestro autor, pues da la impresión de que este término, en vez de denominar el alto grado de sensibilidad estética y la apertura a la libertad del artista en su expresión genuina, para él más bien desplaza la verdadera naturaleza del hallazgo e intenta ocultar la falta de sentimiento pictórico. Lo cierto es que Gaya utiliza el término en un sentido muy amplio, que a veces se puede confundir con la manera o el modo y frecuencia de acción en la realización de las obras, o con aquello que varía en el arte, según el carácter de los pueblos o el genio de los autores. Y es que, como leemos en el Diccionario de la Real Academia Española,²⁴³ el vocablo «estilo» congrega varios significados: el modo, la manera y la forma de comportamiento; el uso, la práctica, la costumbre y la moda; el carácter propio que el artista da a sus obras; el conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época; el gusto, la elegancia, la distinción de una persona o cosa. Todas estas acepciones están originadas por un vocablo latino, *stilus* o *stylus*²⁴⁴ que alude a un instrumento, el punzón o estilete con el que los antiguos escribían en las tablas enceradas –de ahí, por otro lado, nuestras «estilográficas»–. Vemos, por tanto, que el estilo puede tener un sentido tanto individual como colectivo, vinculados ambos de alguna manera entre sí.

Pues bien, de todas estas acepciones de la palabra estilo, Gaya se refiere principalmente a dos de ellas que son, por una parte, las características particulares o subjetivas dominantes en la obra de un artista, y, por otra, los rasgos o el modelo de discurso de un grupo que es un «sistema de exigencias unidas entre ellas de manera orgánica».²⁴⁵ Esta última se extiende al concepto histórico de estilo, que identifica distintas épocas, como el románico, el gótico, el renacentista o el barroco. Pero, en consecuencia con lo que sostiene Gaya, esta noción es insuficiente si se atiene exclusivamente a criterios temporales, porque su determinación exige localizar un conjunto de formas unidas por la conveniencia recíproca de un grupo, que son «sumisas a una lógica interna que las organiza».²⁴⁶ A partir de esta interpretación de nuestro autor, es coherente que, como ya se ha dicho aquí, el estilo sea para él «una cárcel fabricada por el hombre para guarecerse en ella cuando tiene miedo, cuando se siente perdido, cuando no acierta a ser libre»,²⁴⁷ pues considera que el estilo es como un encierro que pretende «contener, detener, fijar, guardar, perennizar»²⁴⁸ al arte. El estilo para

²⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

²⁴² Gaya incluye el verbo «divagar» en el título de varios escritos: «Divagación en torno al surrealismo»; «Divagación en torno a un poeta: Miguel Hernández»; «Pequeña divagación (A la vista de cinco maravillosas obras del Renacimiento)»; «Divagaciones de un pintor (Introducción a la pintura mexicana)»; «Divagaciones de un pintor (Antonio Rodríguez Luna) y «Divagaciones de un pintor (Exposición de grabados clásicos)». Véase GAYA 2010, pp. 289, 293, 783, 789, 794 y 798.

²⁴³ Consulta electrónica de la entrada «estilo» en el siguiente enlace: <http://lema.rae.es/drae/?val=estilo>

²⁴⁴ É. Souriau, *Diccionario de Estética*, Akal, 2010, p. 540.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 541.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ GAYA 2010, p. 133.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 56.

él tiene además que ver con lo aparente y lo superficial, con lo *plano*.²⁴⁹ También con lo convenido y con lo postizo,²⁵⁰ que con el paso del tiempo se endurece como una costra, como dice nuestro autor que sucede con el estilo bizantino.²⁵¹ También puede ser lo impúdico²⁵² como expresión del personalismo, que es precisamente lo que borra en sus lienzos Tiziano para dejar que la pintura se manifieste.²⁵³ Tal vez por esta razón, para designar los rasgos de la pintura del veneciano, Gaya, en vez de «estilo», prefiere utilizar la palabra «aroma».²⁵⁴ Pues desde su perspectiva el arte grande no tiene estilo,²⁵⁵ porque los grandes creadores no necesitan el apoyo de un grupo ni plegarse a una serie de normas convenidas de antemano, sino que sus creaciones van más allá de lo meramente subjetivo, de lo meramente coyuntural y temporal. De ahí que nuestro autor niegue que Velázquez sea «barroco».²⁵⁶

Así pues, si recapitulamos, el estilo para Gaya estaría referido al modo personal de expresarse del artista que al mismo tiempo participa en el conjunto de tendencias o variaciones que cataloga la historia del arte como propias de un periodo histórico determinado. Resulta comprensible el malestar que manifiesta Gaya ante este modo de catalogación en base a las *variantes* del arte que son los estilos, cuando sabemos que precisamente lo que persigue él es lo invariable o lo que es parecido: aquello que hace que la pintura sea pintura. Por otra parte, nuestro autor constata que en estos periodos los artistas compiten entre ellos.²⁵⁷ Con la llegada de la modernidad acaban incluso haciendo del estilo un negocio.²⁵⁸ Sin embargo, advierte que «no se trata aquí de participar en una carrera de obstáculos, ni de competir en nada, ni siquiera de avanzar, de progresar».²⁵⁹ Porque es necesario señalar que en el punto de vista general de la historia del arte subyace el supuesto de la idea de progreso como norma a partir de la cual se valoran las obras y los artistas. Ahora bien, Gaya no cree que el arte *progrese*.²⁶⁰ Y es que, como observa Adorno, «la imposibilidad de una historia unívoca del arte y la fatalidad de todo discurso sobre el progreso, sobre si se da o no se da, se basa en el doble carácter del arte de ser algo autónomo y determinado socialmente en su autonomía y de ser algo social. Cuando el carácter social del arte predomina sobre el autonómico, cuando las estructuras inmanentes contradicen claramente a las relaciones sociales, se sacrifica la autonomía y con ella la continuidad».²⁶¹ Así pues, considera que la «dificultad de juzgar de forma general sobre el progreso del arte radica en la estructura de su misma historia. Porque ella no

²⁴⁹ *Ibíd.*, p. 813.

²⁵⁰ *Ibíd.*, p. 482.

²⁵¹ *Ibíd.*, p. 46.

²⁵² *Ibíd.*, p. 914.

²⁵³ *Ibíd.*, p. 403.

²⁵⁴ *Ibíd.*, p. 427.

²⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 42 y 56.

²⁵⁶ *Ibíd.*, p. 133.

²⁵⁷ *Ibíd.*, p. 44.

²⁵⁸ *Ibíd.*, p. 527.

²⁵⁹ *Ibíd.*, p. 192.

²⁶⁰ *Ibíd.*, p. 58.

²⁶¹ Th. W. Adorno, *Teoría Estética*, ed. cit., p. 276.

es homogénea».²⁶² Añade que «los éxitos en medios pictóricos desde Giotto y Cimabue hasta Piero della Francesca sólo podría discutirlos un ciego, pero concluir de aquí que los cuadros de Piero son mejores que los frescos de Asís sería una opinión escolar».²⁶³ Reconoce entonces que «es verdad que las obras se elevan unas sobre otras por su calidad, pero también que son inconmensurables entre sí».²⁶⁴ Esta es una de las razones por las que Adorno afirma que «la historia del arte es antinómica».²⁶⁵ De ahí que considere que «el progreso del arte no hay ni que anunciarlo ni que negarlo».²⁶⁶

Admitimos, pues, las dificultades que plantea el arte para ser pensado, y más a partir del siglo xx, cuando la técnica y la historia parecen distorsionar su ambiguo origen. Como si la tendencia hegemónica moderna fuera más que nada la de obliterar la vertiente natural del arte. Quizá esté en lo cierto nuestro autor cuando insiste en que el arte no se deja pensar, porque no es propiamente un problema, sino un misterio. Al hilo de estos razonamientos, es necesario destacar que Enrique Andrés Ruiz observa que Ramón Gaya con su obra impugna el propósito de dominación y producción de lo real, consustancial a la razón histórica.²⁶⁷ Porque ha visto «que el arte y la técnica guardan, allá en lo hondo, en lo más oscuro, hasta en la pura tiniebla de su etimología, una misma raíz común siniestra, que viene a consistir en una pretensión de transformación y dominio de lo que vive. (En la palabra alemana *Kunst* –Arte– quedan enredadas todas las alusiones idealistas no sólo al hacer del *artífex* de las viejas artes, sino al poder, a la capacidad, a la posibilidad, exclusivamente humana, de desbordar con la acción los propios límites de las determinaciones naturales)».²⁶⁸

5. Lo difícil

A raíz de las aporías, paradojas y antinomias con las que nos hemos topado, hay que admitir que el arte contiene una ambigüedad que es constitutiva y, por tanto, difícil de pensar. Y esta conclusión de Perogrullo requeriría un análisis más detallado y unas reflexiones de mayor alcance, pero lamentablemente estamos llegando al final de nuestro estudio sobre Gaya y no disponemos de mucho más tiempo para extendernos en una reflexión sobre el arte en general, cuya amplitud desborda el propósito y los límites de esta tesis. Lo relevante ahora es que para nuestro autor «la obra de creación es *difícil* de entender».²⁶⁹ Por lo tanto, nos centraremos en el término «difícil», ya que es llamativo su uso recurrente en los escritos gayescos, pues parece funcionar como una marca que señala el límite a partir del cual no es posible decir ni expresar nada significativo. De modo que vamos a perseguir el rastro de este vocablo que parece estar aquí como una categoría clave. Veamos si esto es así.

Gaya aplica el predicado «difícil» en un sentido muy amplio. Si es referido a ciudades y

²⁶² *Ibid.*, p. 275.

²⁶³ *Ibid.*, p. 277.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 274.

²⁶⁷ E. Andrés Ruiz, *Los hombres difíciles*, Museo Ramón Gaya, 2013, p. 224.

²⁶⁸ *Ibid.* p. 226.

²⁶⁹ GAYA 2007, p. 223 (las cursivas son nuestras).

lugares, leemos que Venecia es *difícil*, porque es una «rara fusión de contrarios».²⁷⁰ Como todo lo que es muy visible o muy evidente, lo veneciano –San Marcos incluido– es para él *difícil* de comprender.²⁷¹ Asimismo, ante los templos de Paestum siente una emoción compleja y *difícil*, mezcla de solemnidad y de mendicidad.²⁷² *Difícil* es para nuestro autor irse de una ciudad como Florencia,²⁷³ pero también, al volver a España, encuentra que lo más *difícil* es «diferenciar lo de *siempre* y lo de *ahora*».²⁷⁴ Incluso el aire, la esencia de Madrid, es considerado por Gaya *difícil* de comprender.²⁷⁵ Así como la finura de Murcia es *difícil* de ser percibida.²⁷⁶ Por tanto, se podría decir que lo difícil atribuido a las ciudades tiene que ver con el contraste entre contrarios, la tensión entre los extremos o el cruce temporal que se resuelve en algo esencial y decisivo, aparentemente evidente y, sin embargo, imposible de abarcar en toda su extensión. *Difícil* de comprender, de percibir o de reconocer, como sucede para nuestro autor con el pensamiento español, porque considera que «en España el Pensamiento no se ha dado nunca... *separado*, separado de su carne y su sangre, sino muy metido y fundido en ellas».²⁷⁷ Y es que el español, dice Gaya, no es contradictorio, sino *difícil*,²⁷⁸ porque «ha querido siempre lo *difícil*... o nada; y claro, suele quedarse con nada, porque esa soberbia y esa ambición lo hunden (a veces durante siglos) en la mayor indignancia».²⁷⁹ Pero entre los poetas españoles, los extremadamente *difíciles* son para Gaya Juan Ramón y Cernuda.²⁸⁰ Si Cernuda era *difícil* de tratar por su fama de antipático,²⁸¹ el poeta de Moguer confesaba: «Dicen los –las– que me conocen que soy muy difícil para vivir. No. Es que es muy difícil la vida que me he propuesto vivir».²⁸² Una impresión similar se podría sacar de Ramón Gaya, al que a veces se le ha reprochado cierta intransigencia y el haberse expresado libremente en sus opiniones, más allá del lenguaje políticamente correcto, ya que tenía mucho carácter.²⁸³ Sea como fuere, Juan Ramón Jiménez tenía, según Gaya, la virtud de convertir lo más *difícil* en fácil.²⁸⁴ Y es que para nuestro autor la

²⁷⁰ GAYA 2010, p. 35.

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 433 y 535.

²⁷² *Ibid.*, p. 352.

²⁷³ *Ibid.*, p. 345.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 585 (las cursivas son de Gaya).

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 360.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 237.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 858 (las cursivas son de Gaya).

²⁷⁸ GAYA 2007, p. 340.

²⁷⁹ *Op. cit.*, p. 150 (las cursivas son nuestras).

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 316.

²⁸¹ GAYA 2007, p. 373.

²⁸² J.R. Jiménez, *Aforismos*, selección de Andrés Trapiello, Editorial Comares, 2007, p. 39.

Otros aforismos de Juan Ramón que vienen al caso: «Lo difícil cansa a los fáciles; lo fácil, a los difíciles». Véase *ibid.*, p. 36 y en la p. 130: «En arte, de dos caminos, siempre el más difícil».

²⁸³ Andrés Trapiello ha registrado en su diario esta escena: «A R.G. le entró una de esas apoteosis que solían darle antes, cuando ya no podía sufrir por más tiempo la estupidez, se puso de pie, y de color púrpura por la ira, encarándose con él le dijo: «Sí, aquí somos pobres, pero pobres... de lujo»». (Se refería a una discusión con Antonio Sánchez Barbudo, quien consideraba que merecía la pena vivir en Estados Unidos, donde se disfrutaba de un mayor bienestar que en España, al contar con una economía más desarrollada). Véase A. Trapiello, *Troppo vero*, Pre-Textos, 2009, p. 46.

²⁸⁴ GAYA 2010, p. 273.

idea más atrevida debe aparecer como algo ya *sabido*, como lo más natural.²⁸⁵ Esta sería una de la máximas gayescas, como también lo sería el que lo más *difícil* al emprender una creación es empezar por el principio exacto.²⁸⁶ En ambas proposiciones subyace la peculiar poética gayesca. En la primera, Gaya apunta hacia el modo de sacar a la luz lo atrevido, a veces la apuesta decisiva, que resulta ser precisamente lo más natural. Es su modo de afirmar la complejidad paradójica de la sencillez, y la exigencia de que lo difícil debe de parecer fácil sin que las dificultades técnicas se hagan notar. Así, lo muy elaborado o complicado debe parece sencillo, como si lo muy hecho no hubiera sido hecho, sino que hubiera nacido de un modo natural. En la segunda proposición nuestro autor parece aludir a una operación que, como la del arquero, exige una clase de intuición y precisión a la vez que es como la puntería para acertar en el lugar y el momento de acometer la obra por su exacto y único principio.

Por otra parte, en nuestra exploración encontramos constataciones tuyas, al decir que para un pintor lo más *difícil* de apresar en la naturaleza es el aire, el calor y el latido,²⁸⁷ pues Gaya cree que la comprensión de la naturaleza es lo más *difícil*,²⁸⁸ como también lo es la pintura de Velázquez,²⁸⁹ «un hueso tan misterioso, tan *difícil* de roer para los entendedores de pintura».²⁹⁰ Porque, como hemos visto que observa nuestro autor, la instintiva inclinación fatal del creador genuino resulta *difícil* de reconocer, ya que «suele presentarse confusamente disfrazada de otra cosa: de violenta crisis moralista, como en el extremoso caso de Tolstoi, o de miseria suicida, como en el cándido y trágico caso de Van Gogh».²⁹¹ Nuestro autor considera que «un poeta, es decir, un artista, ha sido siempre un ser extemporáneo, *difícil*, fuera de lugar y tiempo, desentonante».²⁹² Y en otro lugar comenta que conseguir la atmósfera para crear es *difícil*,²⁹³ y considera que la soledad es el requisito indispensable para hacer ese tránsito *difícil* que consiste en lograr el paso armónico de la vida ordinaria al espacio de la creación.²⁹⁴ En cuanto a sus meditaciones sobre su propia pintura, siente que la empresa más *difícil* es salir del infantilismo hacia la mayoría de edad, hacia la madurez.²⁹⁵ Porque, según añade en otros pasajes, el crecimiento de la pintura hacia su mayoría de edad es *difícil*.²⁹⁶ Igualmente alude a un *tempo* al que la aceleración contemporánea le es extraña, pues afirma que lo verdaderamente muy nuevo es tan lento y subterráneo que es *difícil* que se revele como nuevo.²⁹⁷ Así pues, a medida que avanzamos en nuestra exploración, encontramos que Gaya se apoya en este vocablo

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 266.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 240.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 711.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 520.

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 103, 117-118, 130 y 134.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 127 (las cursivas son nuestras).

²⁹¹ *Ibid.*, p. 109.

²⁹² *Ibid.*, p. 283. Como se puede apreciar Gaya utiliza aquí de un modo equivalente los términos «poeta» y «artista», ya que, como se ha dicho antes, para él en todas las artes debe estar implícita la poesía (las cursivas son nuestras).

²⁹³ GAYA, 2007, p. 315.

²⁹⁴ *Op. cit.*, p. 479.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 457.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 191.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 919.

de un modo que parece sintomático. Por ejemplo, en *El sentimiento de la pintura* afirma que la voz de origen es *difícil* de reconocer para el hombre moderno.²⁹⁸ También encontramos otro pasaje en el que lamenta que lo muy verdadero sea *difícil* de alcanzar y de aceptar.²⁹⁹ O como leemos en este fragmento en el que alude a la altura de miras y la excelencia en general:

«Lo alto es lo más *difícil* de ver, de comprender, de apreciar, de aceptar. Lo alto exige de nosotros una... altura, no semejante en calidad o categoría, claro, pero sí en *naturaleza*».³⁰⁰

Estar a la altura de lo verdadero, lo esencial, lo natural, la inocencia o voz de origen, y la belleza que arrastra hacia un borde difícil.³⁰¹ No sería disparatado pensar que lo difícil es para Gaya una característica de la creación y las circunstancias que la rodean. Como rareza y excepción difícil de comprender, de percibir, de reconocer. Sin embargo lo difícil es además lo decisivo y lo crucial. En cierto modo tiene que ver con el temperamento de nuestro autor, tal y como confesaba en una carta a Juan Guerrero en 1932:

«Cernuda sí, Cernuda me parece realmente simpático –Salinas ha dicho que tengo algunos puntos de contacto con él, esa antipatía ya clásica, ese silencio, hasta... ese desdén– quizá el que se parezca un poco a mí hace que nos entendamos bien y no nos encontremos el uno al otro esa antipatía que nos atribuyen los demás».³⁰²

Al abordar su amistad con el poeta sevillano –que más que estar basada en semejanzas temperamentales tiene que ver, como señala Nigel Dennis,³⁰³ con su postura común o compromiso ético-estético ante la creación–, nuestro autor reconoce implícitamente que él participa de la categoría de lo difícil. Pero en su caso no es una cuestión de mayor o menor simpatía, sino de un compromiso con la verdad, que le hace pronunciarse con toda libertad y declarar abiertamente sus convicciones, tanto en público como en privado, sin acomodarlas previamente a estrategias de conveniencia. De este parecer es también Francisco Brines, cuando observa que el carácter testimonial de Ramón Gaya se desarrolla siempre «dentro de una fidelidad irrenunciable a una serie de principios y mediante el alejamiento de maneras y estilos que lo hacen difícilmente adscribible a un movimiento generacional. En ese sentido –asiente Francisco Brines–, podemos decir que Gaya, parafraseando uno de sus textos mayores dedicado a Velázquez, fue un ‘pájaro solitario’».³⁰⁴ Sin embargo, es precisamente este compromiso con la verdad uno de los rasgos que, como dice Andrés Trapiello, caracteriza al grupo de los amigos de Gaya al que llama la generación de los difíciles.³⁰⁵ Hombres y mujeres difíciles entre los que se

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 34.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 865.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 507 (las cursivas son nuestras).

³⁰¹ *Ibid.*, p. 386.

³⁰² GAYA 2000, p. 142.

³⁰³ *Ibid.*, nota 91 del editor.

³⁰⁴ J. Lostalé, «Francisco Brines: Ramón Gaya nunca se doblegó, fue un ejemplo moral» en VV.AA, *Turia, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 243.

³⁰⁵ A. Trapiello, «Suma de días», *Ramón Gaya, premio Velázquez 2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, p. 45.

encuentran además de Cernuda y Gaya, Rosa Chacel, María Zambrano y José Bergamín. Dice Trapiello: «Quién sabe si con el tiempo ellos serán los llamados a representar la verdadera generación. Su actitud personal es, sin lugar a dudas, mucho más atractiva, quizá porque su vida fue, en todos los casos, mucho más dura e incómoda que la de aquéllos, incluyendo en ello al propio Lorca, que si bien tuvo una muerte terrible, tuvo en cambio una vida fácil. Hay en todos los del segundo grupo, además, un rasgo común: el pudor para exhibir sus úlceras personales o, si se prefiere, el rechazo a vivir de su biografía».³⁰⁶ Según Enrique Andrés Ruiz, los hombres difíciles son los que aman a los sencillos, los que adoran la sencillez, la naturalidad y la gracia, a sabiendas de lo imposible que se les hace a ellos regresar a ese país perdido de la inocencia, y, por tanto, más que querer regresar a esa mentalidad ingenua, lo que persiguen es precisamente merecerla. De ahí que el rasgo difícil que les caracteriza consiste en preferir la verdad, la soledad y el silencio a las promesas de éxito seguro.³⁰⁷

Ahora bien, nuestro autor era muy consciente de que mantenerse fiel a lo que no tenía éxito ni cotización en su tiempo era necesario, aunque difícil,³⁰⁸ ya que, como señala Tomás Segovia, «esa extraordinaria valentía era mucho más arriesgada que la de los vanguardistas de comienzos del siglo xx, combatidos por una burguesía decimonónica claudicante, pero mimados por una nueva burguesía emergente»³⁰⁹ que sigue imponiendo sus gustos a nuestro mundo. Pero, a pesar de todo ello, «la escandalosa falta de reconocimiento que le acompañó casi toda su vida no deja el menor rastro en ese goce a la vez grave y alegre, saludable en suma; ni lo convierte en un desquite o una compensación, sino que le permite desplegarse en el espacio esencial e inmanchable que le corresponde».³¹⁰ Andrés Trapiello confirma esa falta de reconocimiento, a pesar de las distinciones recibidas en su madurez. Un ejemplo fue el Premio Velázquez, recibido por un Gaya ya anciano en una ceremonia moderadamente concurrida. Un premio que no fue cubierto por los medios de comunicación con la amplitud que hubiese requerido, ya que se hicieron más bien eco de las protestas de aquellas gentes del mundillo del arte que consideraban a otros candidatos más merecedores del premio.³¹¹ Quizá, de todos modos, esa falta de reconocimiento que lamentan tanto Segovia como Trapiello tuviera para nuestro autor un rendimiento insospechado, de cierto cariz nietzscheano:

«Lo positivo nos deja muy confiadamente aposentados en un lugar placentero, quieto y un tanto estéril. Lo negativo nos mantiene en pie, desasosegados, en una especie de *incomodidad* vívida que nos empuja a la vida».³¹²

Lo cierto es que Gaya se mantuvo fiel a sus convicciones, incluso cuando en tiempos de guerra era especialmente difícil, pues implicaba algunos riesgos, como él mismo declara en una entrevista: «Batirse por defender el arte de esa servidumbre con el compromiso político, en

³⁰⁶ A. Trapiello, *Las cosas más extrañas*, Valencia, Pre-Textos, 1997, p. 77.

³⁰⁷ E. Andrés Ruiz, *Los hombres difíciles*, Museo Ramón Gaya, 2013, pp. 5-6.

³⁰⁸ GAYA 2010, p. 821.

³⁰⁹ T. Segovia, *Gayescas*, Museo Ramón Gaya, 2009, p. 142.

³¹⁰ T. Segovia, «La buena fe», pról., *op. cit.*, p. 12.

³¹¹ A. Trapiello, *Tropo vero*, Pre-Textos, 2009, pp. 314-317, 320, 376 y 783.

³¹² GAYA 2010, p. 918 (las cursivas son de Gaya).

aquel momento, era casi jugarse la vida».³¹³ Eran momentos de excepcionalidad en los que se imponía la politización de la Estética. Gaya consideraba que su deber como artista, por muy extremo que fuera, tenía que ser cumplido. Unos meses después de su llegada a México, en marzo de 1940, publica en la revista *Romance* un importante escrito titulado «El extremo deber del artista»,³¹⁴ en el que, como se verá, nuestro autor todavía no había establecido la distinción entre «artista» y «creador». Tenemos aquí a un Gaya nietzscheano que declara sus profundas convicciones éticas con firmeza y serenidad, precisamente en ese momento tan doloroso para él que fue el comienzo del exilio. A partir de una cita en la que Nietzsche declara: «Creo, además, que no venimos a la vida a ser felices, sino a cumplir con nuestro deber, y podemos considerarnos dichosos si logramos hallar cuál es ese deber»,³¹⁵ nuestro autor comienza su escrito con esta afirmación: «En efecto, venimos tan solo a cumplir con nuestro deber. Y esto es verdad, más que para nadie, para el artista, ya que nació cargado de compromisos». En esta meditación hay un movimiento desde el concepto de felicidad hacia el de dicha, que para Gaya, siguiendo a Nietzsche, consiste en encontrar cuál es ese deber. Y este descubrimiento es fundamental, pues de él depende el cumplimiento de la propia vida. De ahí que Gaya declare su admiración por Séneca, quien, a diferencia del adolescente que se suicida por no haber encontrado su deber, muere voluntariamente con su deber cumplido. Por ello el acto del estoico cordobés, añade: «No puede ser cobarde, sino algo mucho más fuerte que la valentía, que es tener un maravilloso sentido de la perfección».³¹⁶ Y es que Gaya considera estrechamente relacionado el deber con el vivir verdadero:

«Desconfiemos también, por otra parte, de esas gentes que no se comprometen con nada, que no se ligan a nada y declaran que lo que ellos quieren es vivir».³¹⁷

De esta máxima gayesca se siguen unos principios práctico-morales que se sustentan en el ejercicio de la virtud, más que en la persecución de una felicidad hedonista. Como hemos visto a lo largo de este trabajo, Gaya cultivó una vida austera, propia de la moral estoica. Pero el compromiso del que habla Gaya tiene una dimensión especialmente relevante en el caso del artista que cuenta sobre los demás mortales con la ventaja de que su deber exterior, que es como decir su destino, coincide con su deseo interior, o lo que es igual, su vocación.³¹⁸ En el artista la vocación coincide con su destino. Esta coincidencia entre deber y deseo es ambivalente: por una parte ata al artista, y por otra, le libera.³¹⁹ Ahora bien, nuestro autor advierte que el artista

³¹³ F. Blanc, «Ramón Gaya: 'Superé el cubismo con Rembrandt y la *Victoria de Samotracia*'», en VV.AA., *Turia, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 307.

³¹⁴ R. Gaya, «El extremo deber del artista», *Romance*, n.º 4 del 15 de marzo de 1940, p. 10. Véase también *op. cit.*, pp. 269-272.

³¹⁵ Citado en *op. cit.*, p. 269. Según anota Gaya, se trata de una carta de Nietzsche a Carl von Gersdorff.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 269.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 270.

³¹⁸ *Ibid.*

El sentido de vocación aquí no es tanto la actividad productiva regular que caracteriza el concepto de profesión, sino más bien, como hemos visto a lo largo de este estudio, la llamada interior que no excluye la contemplación.

³¹⁹ *Ibid.*

no es ningún superhombre, sino alguien más extenso, más extremo, como una exageración del hombre.³²⁰ De ahí que a veces se le confunda con un loco.³²¹ Y de ahí también que el artista tenga que sacrificar todo en su vida a este deber tiránico. Sacrificarlo todo, añade Gaya, incluso sus sentimientos, que no podrán ser entregados espontáneamente, sino con frialdad,³²² ya que al artista no le está permitido sufrir sus sufrimientos, al tener que estar alerta frente a su estado de ánimo, para que su pasión humana no le queme la obra.³²³ Porque nuestro autor considera que «no venimos a la vida para aprovecharnos de ella, sino a entregarle cuanto somos».³²⁴ Por tanto, aquí es necesario subrayar que la vida es para Gaya fuente de todo valor, anterior a cualquier interés particular. A lo que sigue la convicción gayesca de que «no venimos a ser felices ni desdichados, sino a cumplir con nuestro deber».³²⁵ Según este lema, una vez alcanzada la dicha de descubrir cuál es el deber, la felicidad y la salvación del artista consiste, precisamente, en cumplirlo. Y para terminar nos remite a estos versos de Cernuda: «Como esta vida que no es mía / y sin embargo es la mía».³²⁶ Versos que nos hacen pensar que Gaya, en aquellos años, estaba en el límite de su sufrimiento y la idea de la muerte rondaba su ánimo. Pero su deber como pintor aún no se había cumplido. Lo cierto es que a partir de ese año se entregó con todas sus fuerzas a su deber como artista, que era su vocación de pintor. No parece aventurado afirmar que la pintura fue su salvación, si bien era, al mismo tiempo, un sacrificio. Así pues, el verso «Pintura no es hacer, es sacrificio»³²⁷ alude tanto a su poética como a sus convicciones ético-morales como pintor. Según afirma Alfonso E. Pérez Sánchez, la pintura de Gaya tiene un tono elegíaco y «es algo más que el cuadro, es algo más que la superficie pintada, es algo más que el oficio, es algo más que incluso la sabiduría y la belleza, es algo que pone en el camino un conocimiento mucho más profundo de ese único enigma en el que estamos, y que es la propia existencia, la propia verdad de la vida».³²⁸ Juan Ramón Jiménez, en su respuesta a la pregunta «¿Qué es el arte?», en una entrevista con Rivas Cherif para *La Internacional* en 1920, expresaba así su concepción del destino social del arte:

«El arte –responde el poeta– tiene una misión social, indirecta, como toda misión honrada y fructífera; la de hacer verdaderamente fuertes –quiero decir delicados– a los hombres y verdaderamente buenos –esto es, enamorados conscientes de la tierna belleza del mundo [...]. *Misión del artista es templar con el ejemplo de su vida el ánimo de los hombres*. El arte es heroísmo por excelencia, *trabajo sin descanso*».³²⁹

³²⁰ *Ibid.*, p. 271.

³²¹ *Ibid.*

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*, p. 270.

³²⁵ *Ibid.*, p. 272.

³²⁶ L. Cernuda, «Como leve sonido» del libro *Los placeres prohibidos*, en *La realidad y el deseo*, Cruz y Raya/Ediciones del Árbol, 1936, p. 121.

³²⁷ GAYA 2010, p. 637.

³²⁸ A.E. Pérez Sánchez, *Ramón Gaya, La pintura como sacrificio*, Museo Ramón Gaya, 2002, p. 13.

³²⁹ Citado en F. J. Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, p. 162 (las cursivas son de Blasco Pascual).

El artista cumple la misión de «infundir una espiritualidad social»,³³⁰ que temple el ánimo del ser humano. Ahora bien, si volvemos a Gaya, apreciamos que el influjo de las ideas del krausoinstitucionismo ha sido interiorizado por él, pero antes ha sido destilado por un tamiz nietzscheano. Como observa Rafael V. Orden Jiménez,³³¹ la idea del deber y del compromiso moral que Ramón Gaya desarrolla en «El extremoso deber del artista» se inserta en una concepción de la vida de raigambre estoica en la que se puede rastrear el lema *amor fati*, tan apreciado por Nietzsche.³³² Orden Jiménez relaciona esta expresión con el aforismo de *La gaya ciencia* en el que el filósofo se pregunta «¿Qué dice tu conciencia?», es decir, cuál es tu vocación o compromiso, a lo que responde, siguiendo a Píndaro: «Tú debes llegar a ser el que eres»,³³³ lo que, dicho de otra manera, añade Orden, es que hay que asumir el propio destino.³³⁴ Y ciertamente en el vocabulario gayesco encontramos las expresiones «fatal» y «fatalidad», cuyo sentido, según observa el propio Gaya, remite a Juan Ramón Jiménez: «Pero, claro, eso es algo que va con el creador, con ese creador que Juan Ramón llama «fatal», es decir, entregado a la fatalidad de la creación. Para él no es tanto que ame su obra, o siquiera que le guste, como que no puede dejar de hacerla; y entonces, pues la hace sin pretender un tributo inmediato». ³³⁵ Vemos, por tanto, que *lo fatal* está asociado a los creadores, porque, según nuestro autor, tiene que ver con la «fatalidad de sus destinos un tanto astrales». ³³⁶ Y en consecuencia, afirma, «se caerá en la cuenta de que el arte, como destino que es, no lo podemos construir nosotros, ni siquiera hacerlo nosotros, sino *escucharlo y cumplirlo*». ³³⁷ Aquí nos encontramos con la expresión «cumplir», en el vocabulario gayesco íntimamente relacionada con la noción de destino o fatalidad, porque la idea de *cumplimiento* viene asociada al deber del artista, a la creación y a la pintura misma, ³³⁸ pero también al morir como completitud, culminación, como leemos en estos versos del poema «Hermosura en la guerra», escrito en mayo de 1938:

Y morir no es rompernos,
es lo fiel, lo acabado,
es el pulso cumplido,
es amor, es abrazo. ³³⁹

³³⁰ *Ibíd.*

³³¹ R.V. Orden Jiménez, «Ramón Gaya, vocación y destino del artista» en *Escritura e imagen*, vol. 7, Publicaciones de la Universidad Complutense, 2011, pp. 11 a 14.

³³² Nietzsche utiliza la expresión *amor fati* en *La gaya ciencia* y en *Ecce Homo*. La primera es como sigue: «Quiero aprender cada vez más a ver lo necesario como bello en las cosas, y así seré uno de los que hacen bellas las cosas. *Amor fati*: que esto desde ahora esté en mi amor». Véase F. Nietzsche, *El gay saber o Gaya ciencia*, Espasa Calpe, 2000, párr. 276, p. 231. La segunda dice así: «Mi fórmula para expresar la grandeza en el hombre es *amor fati* [amor al destino]: el no querer que nada sea distinto, ni en el pasado, ni en el futuro, ni por toda la eternidad. No sólo soportar lo necesario, y menos aún disimularlo —todo idealismo es mendacidad frente a lo necesario—, sino amarlo...». Véase, F. Nietzsche, *Ecce Homo*, Alianza Editorial, 1979, p. 54

³³³ F. Nietzsche, *El gay saber o gaya ciencia*, ed. cit. p. 229.

³³⁴ R.V. Orden Jiménez, «Ramón Gaya, vocación y destino del artista» en ed. cit., p. 12.

³³⁵ GAYA 2007, p. 254.

³³⁶ GAYA 2010, p. 813.

³³⁷ *Ibíd.*, p. 68 (las cursivas son de Gaya).

³³⁸ *Ibíd.*, pp. 40 y 153.

³³⁹ *Ibíd.*, p. 613.

La muerte del soldado: pulso cumplido o completado y a la vez amor. Y *Amor fati* es el cumplimiento de la máxima «Tú debes llegar a ser el que eres»,³⁴⁰ que a su vez nos remite de nuevo a la palabra «principio». Una noción que no se refiere aquí a los principios morales,³⁴¹ sino que tiene que ver con la noción de origen y se opone a la idea de resultado. Así leemos que «El arte no es conclusión, sino principio, y vuelve al hombre a su principio, a donde no hay ni bien ni mal».³⁴² Pero, más concretamente, referido al *llegar a ser* del lema nietzscheano está expresado así por nuestro autor: «Se trata de terminar esta vida y esta vocación en algo vivo, es decir, en algo completamente original, naciente. Es decir, en vez de llegar a una maestría, donde hay que llegar es a un principio».³⁴³ Un principio que hay que descubrir como el propio destino, como si el designio del destino individual se manifestara ya desde un principio. Ahora bien, la fatalidad a la que alude Gaya puede estar relacionada con la idea de *armonía*, tal y como surgen las novedades del arte genuinas que él considera involuntarias, porque aparecen sin haber sido buscadas, únicamente por «melodiosa fatalidad».³⁴⁴ Así, leemos que *La flauta mágica* para nuestro autor se desencadena con fatalidad armoniosa,³⁴⁵ o que la ciudad de París se ha ido formando por fatalidad armónica.³⁴⁶ Y que la Pintura con mayúsculas se muestra en Venecia a través de Tiziano con la fatalidad armónica de la naturaleza.³⁴⁷ Una armonía que se manifiesta en la naturalidad y la belleza que despliega la curvatura sutil del arco iris.³⁴⁸ A propósito de ello, Gaya pintó en 1968 un óleo titulado *Homenaje a Constable, el arco iris* [fig. 59], cuyo motivo es *Paisaje con doble arco iris* pintado por Constable en 1812.

Pues bien, volviendo a «El extremoso deber del artista», Rafael V. Orden observa que, aunque Gaya desprecia el suicidio encaminado a eludir el destino, no es de extrañar que en ese trance tan doloroso del exilio, después de haber vivido las atrocidades de la guerra y de haber perdido a su mujer en ella, el acto estoico del suicidio de Séneca fuera considerado por él como plenamente virtuoso.³⁴⁹ No parece que el escrito de Gaya se pueda desvincular del libro que publicara en 1939 María Zambrano *Pensamiento y poesía en la vida española*.³⁵⁰ Porque tanto la cubierta como el resto del libro están ilustrados con viñetas de Ramón Gaya, lo que nos hace pensar que este texto fue una referencia para su escrito posterior. Se trata de una serie de

³⁴⁰ F. Nietzsche, *El gay saber o gaya ciencia*, ed. cit., p. 229.

³⁴¹ Gaya lo expresa con claridad: «(Me doy cuenta, en este momento, de que mi ética está en la sangre –quizá más dentro aún, en los huesos, más, en el alma misma– pero que no tengo principios. Es lo que asusta de mí a las gentes.)». Véase, *op. cit.*, p. 525.

³⁴² *Ibid.*, p. 58.

³⁴³ *Ibid.*, p. 966.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 190.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 240.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 351.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 43.

³⁴⁸ Aquí Gaya hace referencia al primer verso de la *Divina Comedia*, «En medio del camino de la vida», que cita en italiano: «Nel mezzo del cammin di nostra vita», al que considera, además de un verso hermoso, de belleza natural con la curvatura sutil del arco iris –que nombra en italiano como *arcobaleno*–, «la hebra de hilo justa –y... única– que conducía irremediabilmente a la totalidad». Véase *ibid.*, p. 240.

³⁴⁹ R.V. Orden Jiménez, «Ramón Gaya, vocación y destino del artista» en *Escritura e imagen*, vol. 7, Publicaciones de la Universidad Complutense, 2011, p. 13.

³⁵⁰ M. Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, La casa de España en México, 1939.

conferencias pronunciadas en La Casa de España en México, en las que Zambrano se interroga por la función real del pensamiento y la poesía en la vida española. En una de las conferencias titulada «La cuestión del estoicismo español»,³⁵¹ la filósofa, en aquellos momentos terribles en que la muerte se había adueñado de España, al preguntarse por la conducta del hombre español frente a la muerte y la razón del suicidio de todo un pueblo, admite la persistencia de notas en el carácter español que coinciden con el modo de vida estoico. Así, «la serenidad, la entereza y naturalidad con que el pueblo español atraviesa los trances amargos que con tanta prodigalidad le ha deparado el destino, coinciden con la idea que comúnmente se tiene de la moral estoica, nervio y justificación de toda su doctrina».³⁵² Uno de los indicios de que el español es un pueblo que tiende hacia el estoicismo, sigue diciendo Zambrano, radica en el hecho cierto de que Séneca sea la figura más popular de sabio, o tal vez la única, puesto que su nombre significa en la cultura analfabeta la sabiduría misma.³⁵³ Pues bien, en 1944 aparece *El pensamiento vivo de Séneca*,³⁵⁴ un libro en el que la filósofa hace una selección de escritos del estoico cordobés y defiende la actualidad de su pensamiento, caracterizado por «transformar la ética en estética y hacer de la elegancia una virtud hasta la muerte».³⁵⁵ Así, la forma última que toma en él la razón, dice Zambrano, es la resignación.³⁵⁶ Sobre este mismo asunto, en mayo de 1938 se había publicado en la revista *Hora de España* un texto –con una viñeta de Ramón Gaya, que precisamente alude al suicidio de Séneca – titulado «Un camino español: Séneca o la resignación»³⁵⁷ en el que la filósofa, refiriéndose a los críticos momentos que se vivían en España, señala: «Un español de hoy no puede elegir el camino de la resignación, porque al hacerlo deja vacía la escena donde se juega la tragedia del destino humano».³⁵⁸

Como ya estamos llegando al final de nuestro trabajo, no nos vamos a extender sobre el contenido del texto zambraniano, ya que nuestro propósito ahora es sencillamente destacar la raíz del pensamiento estoico que subyace en la ética y a la estética de Ramón Gaya. Y es que, como señala Ferrater Mora, los estoicos, además de afirmar el poder del *fatum*, «descendían de continuo hacia el hombre común, de suerte que el estoicismo representa un vigoroso esfuerzo de salvación total, y no sólo de desdeñoso apartamiento del sabio».³⁵⁹ Porque, como señala Rafael V. Orden, Gaya no concebía la relación del destino con la vocación de modo únicamente individual, sino que sentía su exilio como prueba de lealtad última y como cumplimiento de su deber. De ahí, sigue diciendo este autor, su utilización del término «compromiso» como «un rasgo del estoicismo español, habitual en todos aquellos que durante el siglo XIX y primer tercio

³⁵¹ *Ibid.*, p. 81.

³⁵² *Ibid.*, p. 85.

³⁵³ *Ibid.*, p. 88.

³⁵⁴ M. Zambrano, *El pensamiento vivo de Séneca*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1944.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 58.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 59.

³⁵⁷ M. Zambrano, «Un camino español: Séneca o la resignación», *Hora de España*, XVII, edición facsímil, Editorial Laia, 1977, p. 111.

Otra alusión a Séneca bastante significativa es el título de la editorial que dirigió José Bergamín durante los años cuarenta del siglo pasado, que, como hemos visto, desempeñó un papel importante en la vida intelectual de los exiliados españoles.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 120.

³⁵⁹ J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, t. II, Ariel, 2001, p. 1122.

del xx trabajaron por la reforma del país». ³⁶⁰ Así pues, hacemos nuestra la afirmación de Rafael V. Orden cuando concluye que «Gaya perteneció a esa tradición española del krausoinstitucionismo que supo identificar el destino individual dentro del destino nacional y él asumió el suyo como compromiso». ³⁶¹

«El arte es Destino –decía Gaya–, y el día en que esto se llegue a comprender dejaremos de oír todo ese estúpido rosario de obligaciones que los diferentes estetas le han echado siempre encima –que el arte debe ser bello, o moral, o expresivo, o imaginativo, o copiadore, o abstracto–, y se caerá en la cuenta de que el arte, como destino que es, no lo podemos construir nosotros, ni siquiera hacerlo nosotros, sino escucharlo y cumplirlo». ³⁶²

Un destino que se cumple en su pintura y en su escritura. Dos impulsos que dialogan y se dan entretejidos, indiscutiblemente juntos, como hemos podido comprobar a lo largo de este estudio. Se podría decir que si la pintura para nuestro autor es captar silenciosamente ese algo misterioso que se esconde en la realidad, su escritura se nutre de iluminaciones, visiones, testimonios y confesiones de un sentir que va unido a la voluntad apasionada de reflexionar sobre lo inasible del instinto creativo: escritura es decir y pintura es silencio. Si en sus escritos están reflejados sus estados de ánimo, sus autorretratos nos devuelven una mirada intuitiva y cautivadora, porque Gaya sabe decir lo que siente. Escribe lo que no se deja pintar y pinta lo que no se puede decir: «Suelo escribir poemas cuando lo que he sentido o lo que quiero expresar, o atrapar, o señalar, de ninguna manera puedo pintarlo. Muchos de esos poemas son casi pensamiento estético, obedecen a una reflexión sobre el arte» ³⁶³, nos había dicho. Ahora bien, Gaya se considera pintor antes que escritor. Según declara, en él primero aparece el impulso de la pintura ya desde la infancia, mientras que la escritura surge a partir de su adolescencia. ³⁶⁴ «Yo me considero un pintor que escribe. Para mí escribir es una necesidad absoluta», ³⁶⁵ insistirá. Aunque cree que su caudal poético se cumple propiamente en su pintura: «Me siento poeta, como es realmente poeta cualquier creador, no forzosamente un poeta que escribe». ³⁶⁶ Sin embargo, como señala Tomás Segovia, el instinto poético de Ramón Gaya no es menos sorprendente que el pictórico. Se refiere al soneto con estrambote en prosa «Velázquez», escrito en 1977, ³⁶⁷ así como a los cuatro sonetos «Del pintar», escritos en 1978: «Trazado de desnudo», «Mansedumbre de obra», «Mano vacante» y «De pintor a pintor», que ya han sido mencionados a lo largo de este estudio. ³⁶⁸ Segovia considera un fenómeno excepcional que un hombre que no hizo estudios, no ya académicos, sino ni siquiera escolares, domine la forma soneto con tal maestría, «es algo –añade– que

³⁶⁰ R.V. Orden Jiménez, «Ramón Gaya, vocación y destino del artista» en *Escritura e imagen*, vol. 7, 2011, p. 14.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

³⁶² GAYA 2010, p. 68 (las cursivas son de Gaya).

³⁶³ GAYA 2007, p. 329.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 83.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 78.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 84.

³⁶⁷ *Op. cit.*, pp. 631-634.

³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 635 a 637.

podría avergonzar a muchos poetas modernos. Pero claro que no es esa perfección formal lo más importante, sino la visión que esos sonetos nos transmiten, y que es tan deslumbrante como sus más densas páginas sobre pintura o escultura. Esos sonetos son como su pensamiento más quintaesenciado».³⁶⁹ Unos sonetos que, como ha señalado Giorgio Agamben, nos revelan su poética.

En cuanto a su prosa, Gaya sostiene que no quiere teorizar ni ser un ensayista, sino escribir para aclararse las cosas y poner en orden su pensamiento: «Soy intuitivo, pero aunque soy eso, puro instinto, he buscado someter ese instinto a la reflexión».³⁷⁰ En otro lugar nuestro autor reconoce que la escritura, aunque igualmente importante para él, es una facultad que no brota en él con naturalidad: «Es decir, tengo que construir más, lo tengo que hacer, tengo que ir a por ello. Cosa que no me pasa con la pintura, la pintura me la encuentro más hecha».³⁷¹ Lo que, dicho en los términos de su poética, se podría formular como que la escritura es más un *hacer* y la pintura un *no hacer*, como si en nuestro autor convergieran las dos caras de Jano. Quizá por esta razón los escritos de Gaya son generalmente breves y su proceso de redacción, como relata Eloy Sánchez Rosillo, un proceso lento en el que «se iba metiendo despacio como en un pozo, en el pozo de sí mismo, y de allí sacaba muy poco a poco el agua fresca y limpia de sus palabras».³⁷² Pintura y escritura, al fin, materias distintas que necesariamente reclaman para sí un espacio y un tiempo distintos.³⁷³

Lo hemos comprobado a lo largo de nuestra indagación: la vida de este niño prodigio que por atender a la llamada de la pintura dejó sus estudios escolares a la edad de diez años, quedó rota en la guerra civil española, y sus heridas, después de un largo destierro, nunca se cerraron del todo. Vida, con todo, o precisamente por ello, ejemplar, sostenida por su compromiso radical con la pintura y en cuyo legado late una meditación sobre el arte que señala siempre hacia otra modernidad.

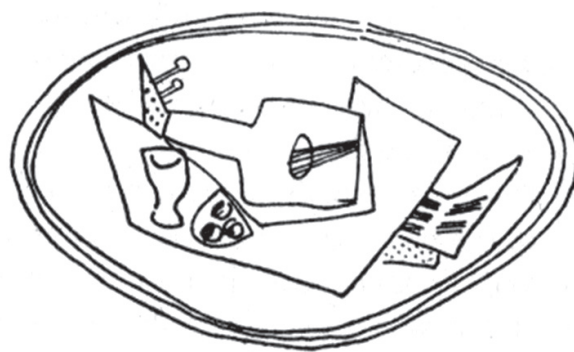
³⁶⁹ T. Segovia, «La buena fe», pról., GAYA 2010, p. 13.

³⁷⁰ GAYA 2007, p. 328.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 171.

³⁷² E. Sánchez Rosillo, «Ramón Gaya, ensayista (Tras una relectura de *Velázquez, pájaro solitario*)», *Turia, revista cultural*, n.º 95, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 223.

³⁷³ «Yo creo que salen del mismo lugar las dos cosas; lo que pasa es que, como son dos materias distintas, necesito un tiempo distinto, un espacio distinto; hasta el ritmo es diferente». *Op. cit.*, p. 170.



CONCLUSIONES

La obra de Ramón Gaya es inabarcable y su inmensidad no cabe en un estudio de dimensiones limitadas. No se pretende aquí, por tanto, hacer un balance definitivo, porque con seguridad quedarán todavía muchos aspectos de ella por estudiar. Con todo, en vista de lo expuesto, es preciso destacar que por su caudal creador, su variedad de registros, singularidad y originalidad únicas representa un legado de gran valor para la historia reciente del arte. Además de en su obra pictórica, el interés de nuestro trabajo se ha centrado en los que podemos considerar sus tres escritos mayores: *El sentimiento de la pintura*, germen del pensamiento que Gaya desarrollará a lo largo de su trayectoria; *Velázquez, pájaro solitario*, plenitud y madurez de su pensamiento estético, y, finalmente, *Naturalidad del arte*, donde nuestro autor elaboró y maduró algunas ideas capitales planteadas ya en sus primeros escritos. Nuestra aproximación, a partir de una lectura desde su doble vertiente pictórica y escrita, nos ha franqueado el paso al estudio en profundidad de su propuesta estética y vital, que hemos convenido en denominar una poética. A partir de las ideas que alientan su pensamiento y su pintura hemos extraído las siguientes conclusiones:

1. Supuestos ontológicos y metafísicos de su poética

Aunque la pintura de Gaya parte de la realidad, su obra pictórica no es propiamente realista, ya que se encaminó desde muy pronto hacia un despojamiento esencial. Sin embargo, cabe afirmar que su poética se sustenta en un realismo *vitalista*, que remite a la naturaleza –a veces él la llama realidad– como potencia vital y fuente de todo valor. La vida para nuestro autor es la instancia suprema de valoración. Es, por lo tanto, su criterio para evaluar lo que es arte y lo que no lo es.

El principio que sustenta toda la poética de Gaya es la idea de naturaleza intencional con una finalidad creadora, como si la naturaleza fuera ella misma una artista. La naturaleza es aquí una instancia inocente e indiferente a la moral, un *genos* anterior a la cultura. De ahí la suposición de un origen que, más que tiempo remoto no lastrado por el peso de la historia, viene a ser un sentimiento instintivo que da lugar al elemento originario imprescindible para la contemplación, a saber, una percepción intensa y aguda o atención extrema que los seres humanos comparten con algunos animales. Para Gaya *ser* es ser naturaleza y *crear* es dejar que la naturaleza actúe. Por lo tanto la condición de la creación artística consiste precisamente en

no *hacer* nada que no sea permanecer a la *espera*, como si el pintor fuera un recipiente o copa de cristal que recibe y deja transparentar el agua de la pintura, con todo el fuerte contenido simbólico que esto origina. De este supuesto se sigue la superioridad del modo de vida contemplativo, como si la inspiración o el sentido sólo se revelara a quienes se abstienen de actuar. Lo cual es coherente con la búsqueda del despojamiento, la mansedumbre y la ascesis, propios del ideal de vida estoico porque, en definitiva, el arte es para Gaya una creencia, una fe.

Como consecuencia de estos supuestos, la poética gayesca aparece determinada por un innatismo, en tanto que considera que la naturaleza animal del instinto creador precede al individuo. Esta es para él la «voz de origen» que, en cierto modo, es el designio del destino individual manifestándose. Por lo tanto, el creador es alguien predestinado para Gaya, del mismo modo que para Juan Ramón Jiménez el poeta verdadero es hijo del *fatum*, de la fatalidad. Así pues, nuestro autor sostiene que las obras son criaturas nacidas y no hechas ni producidas.

A su convicción de que el exceso de cultura o la especialización técnica alejan al ser humano de su esencia y lo desnaturalizan, subyace un cierto antiintelectualismo, y de ahí su insistencia en distinguir entre el *entender* y el *comprender*. También se observa un dualismo que culmina en la contraposición de naturaleza y cultura, de la que se derivan algunas otras, como lo natural y lo artificial, lo carnal y lo mental, la poesía y la técnica, entre otras.

Con el fin de explicar los fundamentos de la obra ensayística de Gaya, hemos dirigido nuestra atención a Krause, Nietzsche y Bergson. Reconocemos en primer lugar ecos de la filosofía de Krause en una concepción de la vida íntimamente vinculada a lo supremo, así como en las ideas krausianas de «arte para la vida» y del arte como prolongación del hombre. Ambas confirman que la base de la estética y ética gayescas provienen del krausismo y del ideario institucionista, llevado a la práctica en las Misiones Pedagógicas, a las que el propio Gaya perteneció, y del magisterio de Juan Ramón Jiménez, de cuya poética partió nuestro autor para elaborar la suya propia. Igualmente, al indagar cómo se articula su pensamiento estético con las propuestas filosóficas y teóricas del momento, hemos reconocido principios filosóficos de Bergson como son las nociones de instinto e intuición, así como huellas de la filosofía trágica de Nietzsche.

Gaya y María Zambrano participan de la misma idea de lo sagrado. Si para ella la filosofía es la transformación de lo sagrado en lo divino, este proceso se realiza para Gaya en la pintura de Velázquez. Es innegable que Zambrano es orteguiana, su filosofía nace a partir de la de su maestro, pero no hay que descartar el influjo de la filosofía orteguiana en Gaya, ya que con Ortega comparte la idea de salvación por el arte y de él recibe el término «arte artístico», noción que en nuestro autor tendrá mayor desarrollo y singularidad. Ahora bien, el filósofo es su referente polémico principal, especialmente como autor de *La deshumanización del arte* y de los escritos sobre Velázquez. Así lo confirma el diálogo que Gaya establece en su obra escrita con el filósofo, con el que discrepa de su idea de un arte separado de la vida, como mero instrumento de fabricar consensos en manos de una élite para dirigir la sociedad.

Gaya maneja nociones de origen krausiano y no rehúye metáforas musicales como «armonía». También encontramos en sus escritos ecos de la noción «poesía interior». En ellos está implícita la idea de completitud –tras el adjetivo «completo»–, así como el supuesto de superioridad de lo orgánico. Pero sobre todo, su vocabulario abunda en términos

místico-religiosos. Las expresiones más frecuentes que provienen de este campo semántico son *lo sagrado*, *lo misterioso*, *la salvación*. Asiste, por un lado, al proceso de secularización y desencantamiento del mundo cuyas consecuencias se perciben especialmente en el arte y, por otro, como se ha señalado aquí, crece en un ambiente en el que se diría que el arte asume algunas funciones de la religión. Y es que para Gaya el objeto de la creación, más que la belleza, es algo misterioso que abre la posibilidad de ampliar la realidad, como si lo oculto fuera el fundamento último de lo real. Lo oculto es para él lo esencial escondido en una zona medular y secreta que nuestro autor llama «centro». De ahí el origen misterioso de la facultad creadora como poder o fuerza natural, y el postulado de que el arte tiene propiedades soteriológicas.

2. El camino de Gaya

En este estudio apenas nos hemos detenido en el enfoque evolutivo, pues si bien algunas de sus primeras intuiciones conocen cierto desarrollo posterior, la mayor parte de sus convicciones no varían con el tiempo. Por ello es necesario destacar la coherencia, tanto en las reflexiones como en los motivos que vertebran todas las etapas de la obra gayesca.

A pesar de que Gaya critica la teoría estética, él aporta su propia estética, implícita en su meditación de la pintura. Una estética que no es caótica ni contradictoria, sino que posee una lógica interna, tal y como se ha expuesto. No es una estética idealista, sino realista, elaborada desde la convicción de que los valores estéticos son inherentes a la manifestación o aparición de la estructura ontológica de un objeto ante un sujeto contemplador.

Gaya aborda la pintura en su doble vertiente de contemplador y de pintor. Considera que la perspectiva histórica es incompatible con la verdadera contemplación, y no entenderlo así, nos dice, ha dado lugar a algunos malentendidos y errores canónicos. A lo largo de toda su obra clama por la dignidad de la pintura frente a la idea generalizada o la constatación de que la llegada de la fotografía y del cine son una herida mortal para aquella, que pierde el monopolio de la imagen en un mundo determinado por las pantallas. Su apuesta ontológica saca a la luz el nominalismo contemporáneo, al afirmar que la pintura es una realidad en tanto que potencia natural que se realiza en las obras, les otorga entidad real y, por lo tanto, descarta que sean un mero juego o mera exhibición de facultades técnicas. La Pintura es para él la manifestación de una constante natural humana transversal a lo largo del tiempo y de las distintas culturas, no únicamente como la expresión de las variaciones de lo nuevo, sino más bien como presencia y encarnación de una vitalidad que él considera sagrada.

El hecho de que el siglo xx, desde sus albores, conociera el cuestionamiento de la pintura monumental en el arte, del mismo modo que los grandes conceptos de la metafísica como «absoluto» o «totalidad» habían caído ya en desuso, no desalentó a Gaya en su planteamiento de retomar el *cuadro de tema*, en el que el cuerpo humano es el protagonista. Fue su modo de cuestionar la limitación y la irreversibilidad del tiempo y a la vez de afirmar que el cuerpo humano es carne que exige reconocimiento y presencia. También nos ha dicho que su propósito es hacer poesía con la pincelada, convertir lo que no tiene nombre en un valor para la vida, hasta hacer de su pintura una imagen-escritura, la huella de los cuerpos que ya no están. Hay

en ella un ascetismo de silencio que procura dejar ser a las cosas lo que ellas son sin arruinar su dimensión misteriosa.

3. Aportaciones críticas en torno al arte

Hemos asistido, igualmente, a la formación de Gaya como artista en un contexto en el que surge el diagnóstico problemático del arte. Podría pensarse que, como la mayor parte de los artistas, nuestro autor se limita a elaborar su propia teoría del arte. Pero él es un pintor moderno, como no puede ser de otro modo, y vive como sus contemporáneos la crisis de la representación mantenida firmemente por las exigencias narrativas de la pintura del siglo XIX, que se trasluce en la pregunta por la condición misma del arte, en un contexto en el que se extendía la impresión generalizada de que la cantera del arte se agotaba. Incluso se ha llegado a decir que la problematización del arte es consecuencia de la edad moderna. De hecho la reflexión en torno al estatuto ontológico del arte quedaría plasmada en tres obras enormemente influyentes: *La deshumanización del arte* de Ortega, *El origen de la obra de arte* de Heidegger y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Benjamin,

Por otra parte, como muchos intelectuales de su generación que vivieron las guerras del siglo XX, Gaya siente inquietud por el avance y el dominio de la técnica. La técnica en general estaba para él bajo sospecha. Y es precisamente a partir de la tendencia tecnológica del arte contemporáneo cuando su elucidación requiere nuevas categorías más operativas y exige que el discurso sobre el arte se especialice, se haga más técnico y hermético. A partir de la primera mitad del siglo XX el arte atraviesa una crisis de legitimación que afecta profundamente al mundo del arte en su conjunto. Hoy nos encontramos ante una gran disparidad de criterios estéticos para responder a las preguntas ¿qué es el arte? o ¿cuándo hay arte? Dicho de otra manera, nos tropezamos con la imposibilidad de decir lo que no es arte. Ante la idea extendida de que el arte se resiste a una definición y ante las dificultades que presenta para ser pensado, Gaya afirma que el arte tiene un carácter enigmático e indefinible, y que un error propio de la modernidad había sido el convertirlo en un problema. Ciertamente el arte es ambiguo, porque es real y al mismo tiempo no lo es, y como la naturaleza parece que quiere ocultarse. Por eso es difícil de pensar. Gaya medita sobre ello, sobre esa indeterminación, sobre ese misterio. Y lo refleja en las constelaciones de sus homenajes pictóricos a aquellas obras que son para él «arte creación» o «arte completo», obras lo bastante vivas como para resistir el desgaste del tiempo.

Lo cierto es que su reflexión sobre el arte contemporáneo se adelanta a los diagnósticos actuales, con reflexiones críticas en torno a los demonios de nuestra época. De ella destaca su elaboración de la noción orteguiana de «arte artístico», para Gaya todo arte separado de la vida, que no es un modo de ser, sino un modo de hacer que no rebasa el mero alarde técnico; es decir, mera representación, dócil con el tiempo acelerado, que no logra transfigurar ni liberar la realidad, sino más bien desfigurarla o esclerotizarla, como una estampa de la historia.

En las reflexiones de Gaya encontramos las preguntas e inquietudes más acuciantes, como la clausura de la representación, la reivindicación de la dignidad de la pintura, la denuncia de la mercantilización del arte, la compleja relación del arte con la técnica, la decadencia o muerte del arte y la necesidad de revitalizarlo. Sus convicciones no se dejan atrapar por la aporía que

señala Adorno, antes mencionada, entre la autonomía y la heteronomía del arte, a saber: que si el arte olvida su autonomía, su función se hace meramente social, pero si permanece para sí, deja de tener representación, quedándose reducido a un fenómeno irrelevante. Frente a esta aporía, nuestro autor reivindica –como ya hiciera en *Hora de España*– la independencia y la libertad del arte frente a los intereses políticos, frente a la industria y el mercado. Pero, sobre todo, sostiene que el arte es *destino*, y advierte que si se le niega al arte cualquier virtualidad de trascendencia, quedará subordinado al discurso político y social.

En consecuencia, Gaya propugna la vuelta rehumanizadora del arte. Para él el destinatario del arte es el ser humano como tal, que denomina el «hombre común». Lo cual implica un concepto del arte que se sustenta en el supuesto kantiano de *sensus communis*, como instancia generadora de empatía que capacita al ser humano para integrarse en una comunidad. Siguiendo los postulados del pensamiento krausista, Gaya considera que la función del arte tiene que ver con el crecimiento espiritual del ser humano en un sentido universal, que desborda lo meramente social. Tampoco comparte con Ortega la idea de que el arte es para el uso exclusivo de las élites, porque, como Juan Ramón Jiménez, Gaya cree que la legitimidad de la obra de arte proviene del pueblo, y considera que es necesario el acercamiento del arte a la vida del «hombre común», encerrado a menudo en una jaula. Igualmente cuestiona la separación radical entre la alta cultura y la cultura popular.

Para Gaya la distinción entre arte y técnica es crucial. Distingue entre arte como técnica y como poesía. Considera que la técnica es el conocimiento de las reglas; en cambio la poesía es el impulso creativo oscuro inconsciente. Le interesa el arte como valor y no como norma. A juicio de nuestro autor, el arte sin poesía da lugar únicamente a obras carentes de vida. Cuando dice que las obras de creación son criaturas vivas no se refiere a que existen, sino más bien a que *insisten* como poesía, en tanto que *poiesis*, creación y no *techné*.

Nuestro autor no contrapone el arte a la realidad ni a la vida. Esta separación es para él un gran error existencial. Si el arte no se considera algo vivo, se degrada a mera representación. Por el contrario, Gaya reclama la máxima dignidad para la pintura, que es algo más que un hecho de cultura o un hecho de sociedad, ya sea como mercado, espectáculo o política, o bien un pretexto de interpretación en manos de la Estética institucionalizada como crítica erudita.

4. El tiempo de la pintura

Gaya afirma que la tradición no es un lugar donde estar, sino de donde irse, aunque sin desentenderse de ella, ya que hay grandes figuras con las que hay que contar. Esta es la razón por la que nuestro autor se niega a romper totalmente con la tradición como prescribe la modernidad. Los homenajes gayescos suscitan una relación distinta con nuestro tiempo, en la medida en que son un pronunciamiento contra el olvido de aquellas figuras que, liberadas del contexto en el que las ha encajonado la historia, él considera dignas de ser recordadas. Gaya no pretende volver a un pasado en el que la pintura no había sido amenazada de muerte todavía, sino que tiene la certeza de que el tiempo de la pintura no es el tiempo de la historia. Alude a una temporalidad específica de la pintura que la historiografía del arte no ha sabido percibir. La pintura es presente pero no actualidad, hace de lo fugaz algo duradero.

La modernidad y originalidad del pensamiento de Gaya se manifiesta igualmente en su meditación acerca del tiempo que refleja la crisis de la idea de progreso, y en la crítica de la aceleración moderna. En su obra encontramos una crítica a la modernidad que señala como centro del problema la historiografía dominante, cuya ideología se sustenta en un tiempo lineal, como señaló Walter Benjamin. Una consecuencia de ello es que nuestro autor propone la calma y la espera paciente frente a la hiperactividad del siglo *xxi*.

A lo que él llama el «tiempo convenido» de la historia, que no es para él sino la superficie del tiempo, nuestro autor contrapone el «tiempo completo» o tiempo de la memoria. La noción de tiempo completo, concebida en Venecia tras la contemplación del cuadro *Las cortesanas* de Carpaccio, alude a una fusión del primitivismo y la modernidad, en la que se quiebra el orden del tiempo espacializado. En este tiempo completo que Gaya vislumbra, persiste un recuerdo que «acuerda» la antigua juventud con la vejez actual. Se trata, por tanto, de un tiempo armónico poblado de acuerdos o acordes acompasados, que pertenece al orden de la memoria. Un tiempo que desafía la temporalidad lineal de la modernidad. Por el contrario, la mayor parte del arte contemporáneo es para nuestro autor el reflejo de la aceleración moderna, debido al desarrollo de los medios de reproducción, que con las posibilidades de difusión masiva y el acceso de un público cada vez más amplio a todas las formas de arte modifica la percepción de la creación artística.

Hay obras que, aunque suceden en el tiempo, pertenecen a un plano cualitativamente distinto porque, según Gaya, existen con anterioridad, «desde el principio». ¹ Una afirmación que nos remite al mundo platónico de las ideas. Y cuando afirma en una entrevista que «en vez de llegar a una maestría, donde hay que llegar es a un *principio*», ² se aprecia una circularidad que remite a la idea de retorno. Por otra parte, sus referencias a las estaciones del año aluden al tiempo cíclico de la naturaleza, de ritmos lentos, que retorna a un principio invernal y, por lo tanto, no está gobernado por el progreso del tiempo lineal. Así pues, el arte no progresa, ya que –dice Gaya– lo importante sucede dentro de un tiempo distinto, tal y como sucede con lo verdaderamente nuevo, que es lento y difícil. En cambio el arte artístico sucede en la «caja continuada del tiempo» historiable: está encajado dentro del tiempo histórico y no escapa al «gran vendaval», ni es impermeable a los vaivenes de las valoraciones caprichosas de cada época. No es el caso de algunas obras como *El Crepúsculo*, salvadas, dice Gaya, de la prisión del estilo, que no han sido rozadas por el «gran vendaval». ³

Pero él cree que hay que tomarse el tiempo suficiente y cultivar la virtud de la espera sin prisa. Van Gogh, en cambio, disponía de poco tiempo y tenía una prisa dramática, una prisa trágica. ⁴ Gaya reconoce que se ha tomado mucho tiempo hasta lograr, a base de mucha técnica, la firmeza deseada para su pintura ⁵, si bien a una edad avanzada, con el tiempo contado, tal y como testimonian los metrónomos que empezó a pintar entonces, seguía teniéndose por un aprendiz.

¹ GAYA 2010, p. 191.

² GAYA 2007, p. 278 (las cursivas son de Gaya).

³ *Op. cit.*, p. 216.

⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁵ *Ibid.*, pp. 195 y 349.

5. Otra modernidad

La obra de Solana llega a la pintura española completamente a destiempo. El artista en general –dice Gaya– es siempre un ser extemporáneo y difícil, fuera de lugar. Ni Stravinski ni Picasso han roto completamente con la tradición, como si se hubieran librado de la condena que pesa sobre el tiempo presente. Por su parte Nonell, aunque no quiso someterse a las terribles tiranías de la modernidad, nunca dejó de ser plenamente moderno. Es posible, pues –propone Gaya–, otra modernidad de la pintura: una pintura no infantilizada, que había alcanzado ya su máximo y último esplendor con el *Desnudo* de Rosales y en las acuarelas de Cézanne.

Cumplir la pintura consiste para Gaya en hacerla crecer llevándola desde el infantilismo hacia la madurez, tomándola en el punto en el que Picasso la dejó; Gaya es consciente de que el pintor moderno es, como Van Gogh, una figura trágica que lucha contra el tiempo, y es a la vez como Cézanne, alguien que pelea contra sus parcas facultades, o como el propio Rosales, un ser que se ha quedado sin fuerza física ni salud para poder soportar todo el peso del cuadro de tema.

Al poner a nuestro autor en relación con su tiempo y su circunstancia es necesario destacar la excepcionalidad como la nota que caracteriza su vida, ya desde que abandona la escuela a los diez años, esquivando así la tecnología disciplinaria descrita por Foucault y escapando a esa sumisión inoculada desde la infancia, lo que quizá propicia en él el desarrollo de una intuición y una predisposición singulares para sostener el libre pensamiento, no siempre acorde con lo establecido. Pero lo verdaderamente crucial es que Gaya piensa a partir de la experiencia viva de los acontecimientos sin dejarse arrastrar por la corriente general. Su arte da un giro en 1928, a partir de su desilusión al toparse de bruces con el aspecto más mercantil de la obra de arte en París. Algo nunca visto entre los jóvenes artistas del momento. Años más tarde vemos que la independencia de nuestro autor no ha claudicado frente a la autoridad oficial, como hemos sabido por la polémica con Renau, durante la guerra civil, sobre la idoneidad de la pintura en los carteles de propaganda. Durante su exilio en México tampoco se somete a los dictados que tutelaban la cultura del momento, y es anatematizado por Diego Rivera. Veinte años más tarde, cuando regresa a España, como las tendencias hegemónicas eran la abstracción y el informalismo, su pintura no fue comprendida. A estos sinsabores hay que sumar el sentimiento de desasosiego con respecto al arte de su tiempo, que le exige hacer una crítica a la cultura moderna que nuestro autor denuncia como instrumento de control, como virus mutante que contagia y adoctrina. En estas circunstancias Gaya se forja como un artista completo con una obra realizada al margen de las corrientes estéticas dominantes del siglo xx.

Su anhelo de superar la ambigüedad del arte, que le empuja a transgredir los tabúes modernos y apostar por una poética al margen de las tendencias hegemónicas contemporáneas, es un empeño imposible. Lo difícil, por tanto, es lo imposible, lo impensado. Es seguir un camino que no ha sido trazado previamente por una estrategia mercantil, ya que el arte, según el presupuesto gayesco, no tiene precio, es, por tanto, en este sentido, «sagrado», y lo es porque contiene la expresión de la máxima dignidad del ser humano. Lo difícil es luchar contra la tendencia contemporánea que certifica la defunción de la pintura, siendo además consciente de que su propia obra pictórica está abocada a la marginalidad de las prescripciones histórico-críticas, a la invisibilidad y, por lo tanto, al fracaso y quizá al olvido. El gesto de Gaya asumiendo esta

tarea es un gesto trágico. Pero lo cierto es que su determinación alienta el crecimiento de la pintura hacia su mayoría de edad, a sacarla del infantilismo y merecer la inocencia. Porque para nuestro autor lo que está en juego es el valor de la vida misma.

Otra dimensión relevante de su propuesta es la actitud que defiende para con la naturaleza, que consiste en percibirla y participar de su naturalidad, ser parte de ella, en vez de pretender dominarla como si fuera un objeto sometido al imperio de la racionalidad técnica e instrumental. La escisión del mundo en sujeto y objeto interrumpe una comunicación que es rima de lo semejante y quiebra la trama de sentido que Ramón Gaya llama sentimiento. El sentimiento es, por tanto, para él ese lazo animal que vincula al ser humano con el cosmos. Es como si nuestro autor propusiera un pacto con la naturaleza frente a la pretensión de explotarla. Si la idea generalizada de progreso contemporáneo se desentiende de la conservación del medio ambiente, la propuesta de Gaya implica una actitud atenta al entorno natural como requisito ineludible para revitalizar espiritualmente al ser humano. De su poética se extraen consecuencias existenciales de gran calado, cuyo alcance tiene una dimensión ética. De ahí su noción de pintura no como un abandono de todo lazo con la tierra, sino precisamente como un modo de estrechar los vínculos con ella y de sustentar el sentimiento de pertenencia a ese todo que llamamos Naturaleza. Sus meditaciones, compatibles con la filosofía de Krause, que se adelantó a postulados del ecologismo, nos invitan a cambiar nuestros modelos estéticos, donde prima el consumo de lo artificial desechable, por un modelo más natural y sostenible que favorezca la contemplación y un nuevo modo de sentir el tiempo moderno, sin renunciar a una espiritualidad que busca la calma y el reposo.

Aquella naturaleza que, según Heráclito, amaba el ocultarse, se ha convertido en objeto de estudio y ha de ser analizada y violentada para que sus fuentes de riqueza se acumulen en pocas manos. Hoy apenas guarda secretos y ha dejado de ser bella. En la era de la llegada de tecnologías cada vez más sofisticadas, que se implantan a toda velocidad, sin que conozcamos los efectos que pueden llegar a tener sobre los seres vivos y el impacto sobre el medio ambiente, una propuesta saludable es la de Ramón Gaya, que nos propone no ir tan deprisa y ser modernos con naturalidad:

«Se era moderno con naturalidad, con abandono, casi con desdén, y nunca tomando su delgada y frívola condición por una verdadera sustancia viva. No se podía ir hacia la modernidad, perseguirla, conquistarla, puesto que se estaba irremediabilmente en ella».⁶

⁶ *Ibíd.*, p. 864.

LÁMINAS

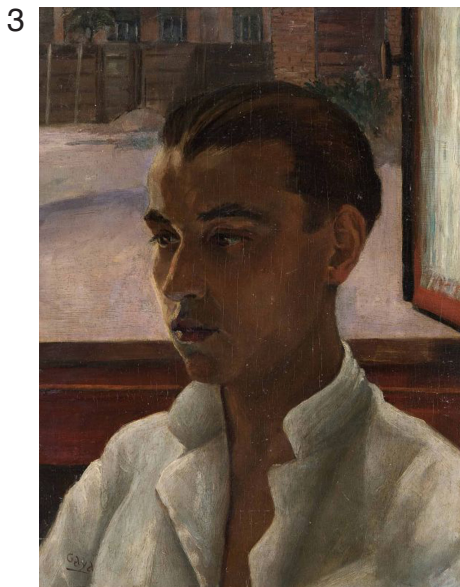
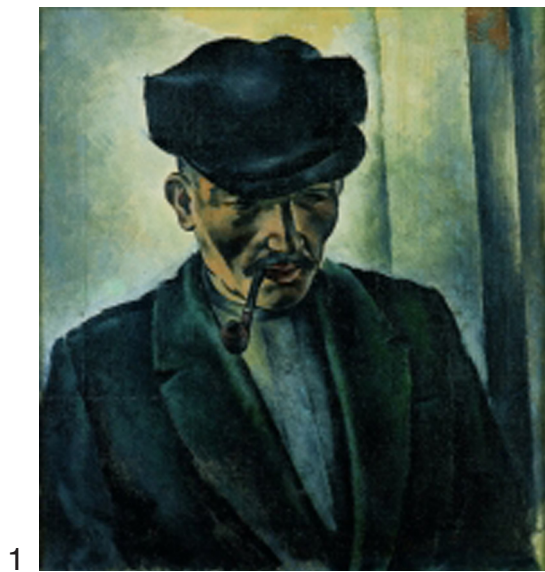


fig. 1. *Retrato de mi padre*, 1926

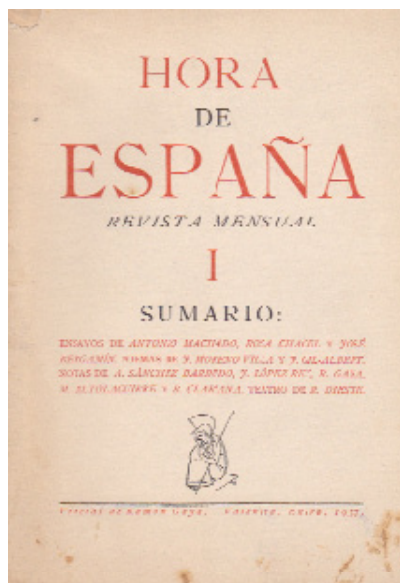
fig. 2. *Bodegón de la mandolina*, 1927

fig. 3. *Retrato de Eduardo Vicente*, 1930

fig. 4. Copia de *El sueño de Jacob* de Ribera, 1933



5



6



7



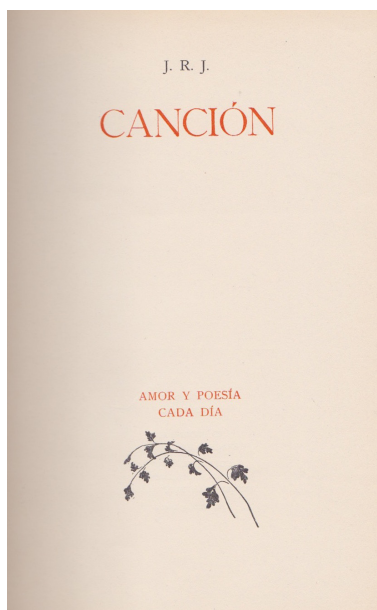
8

fig. 5. *El arte de España es un objetivo de la aviación fascista*, cartel, 1937

fig. 6. *Cubierta de Hora de España*, 1937

fig. 7. *Espanto. Bombardeo de Almería*, 1937

fig. 8. *Retrato de Tomás Segovia*, 1949

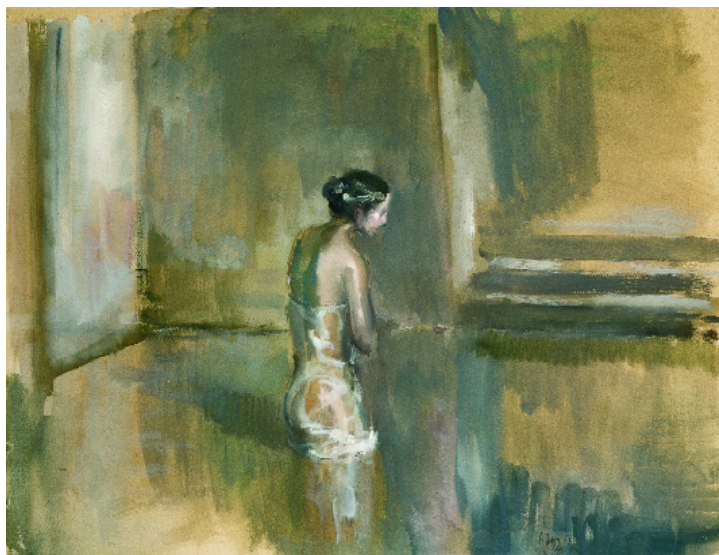


9



10

11



12

fig. 9. Cubierta de *Canción*, 1936

fig. 10. *Homenaje a Nietzsche y autorretrato en el piano*, 1981

fig. 11. *Homenaje a Carpaccio (con dos granadas)*, 1951

fig. 12. *El nacimiento de la pintura*, 1958



13



14



15



16

fig. 13. *La silla*, 1922

fig. 14. *Mujer sentada*, 1927

fig. 15. *Azucarero y peras*, 1927

fig. 16. *Calle de Altea*, 1929

17



18

19



20

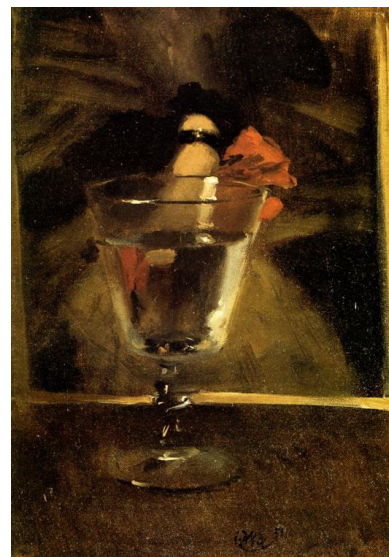


fig. 17. *Cernuda en Almería*, 1934

fig. 18. *La cinta*, 1940

fig. 19. *El Gran Canal desde el Albergo Rialto*, 1953

fig. 20. *La mano de Doña Mariana de Velázquez*, 1951

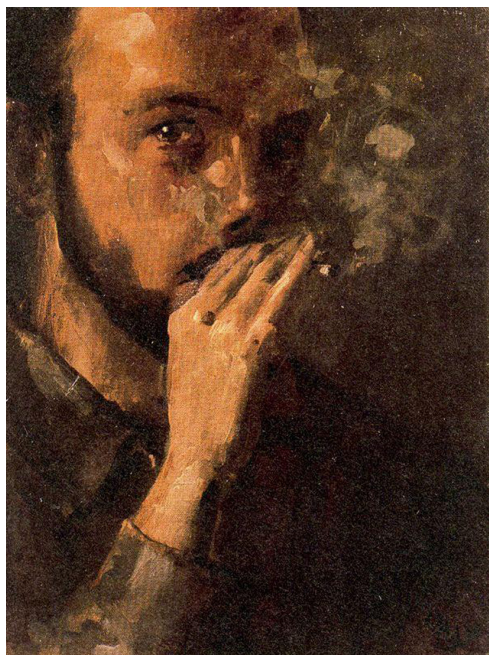
21



22



23



24



fig. 21. *La Piedad*, 1954

fig. 22. *Putanas*, 1954

fig. 23. *Autorretrato fumando*, 1942

fig. 24. *Retrato de Bergamín*, 1961



25



26



27



28

fig. 25. *Pequeño homenaje a las Meninas*, 1979

fig. 26. *Desnudo de Rosales*, 1977

fig. 27. *Las granadas*, 1966

fig. 28. *El agua*, 1993

29



30



31



32



fig. 29. *La jaula*, 1947

fig. 30. *El metrónomo*, 2001

fig. 31. *Tejados de Madrid*, 1961

fig. 32. *El atardecer en el cristal de mi ventana*, 1981

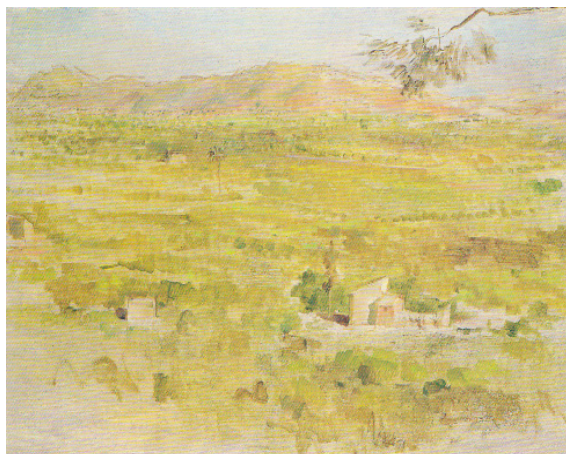
33



34



35



36



fig. 33. *Calle de Acapulco*, 1947

fig. 34. *París en invierno*, 1956

fig. 35. *La vega de Ricote*, 1978

fig. 36. *Homenaje a Cézanne y a Murcia*, 1987



37



38



39



40

fig. 37. *Homenaje a la ola de Hokusai*, 1982

fig. 38. *Plenilunio con nubes*, 1951

fig. 39. *Homenaje al gran pintor chino Ma Yuan*, 1979

fig. 40. *Homenaje a Sesshu*, 1995



41



42



43



44

fig. 41. *La Samaritana*, 1960

fig. 42. *El Bautismo*, 1960

fig. 43. *Puente de la Academia con lluvia*, 1953

fig. 44. *Otro atardecer de Tiziano*, 1990



45



46



47



48

fig. 45. *Agua para Velázquez*, 1977

fig. 46. *La copa vacía*, 1948

fig. 47. *VI Homenaje a Tiziano*, 1951

fig. 48. *Homenaje a Victoria, Tolstoi, Joselito y Juan Ramón*, 1987

49



50



51



52



fig. 49. *Homenaje a una acuarela del 27*, 1987

fig. 50. *Homenaje a los grandes retratistas*, 1980

fig. 51. *II Homenaje a Rembrandt*, 1948

fig. 52. *Homenaje a Van Gogh*, 1998



53



54



55



56

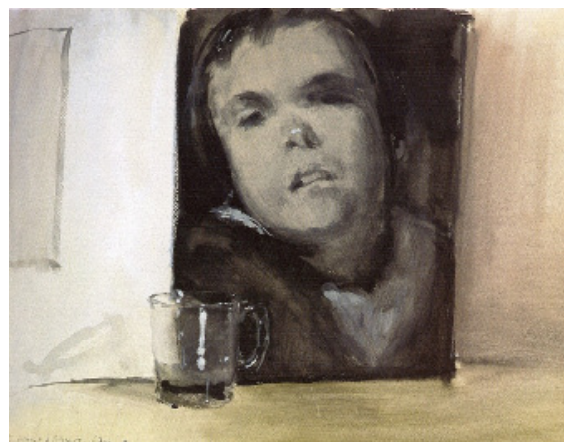
fig. 53. *Homenaje a las bañistas de Cézanne, 1989*

fig. 54. *Homenaje a Cézanne, 1989*

fig. 55. *Homenaje a Picasso con perejil, 1998*

fig. 56. *III Homenaje a Murillo, 1949*

57



58

59

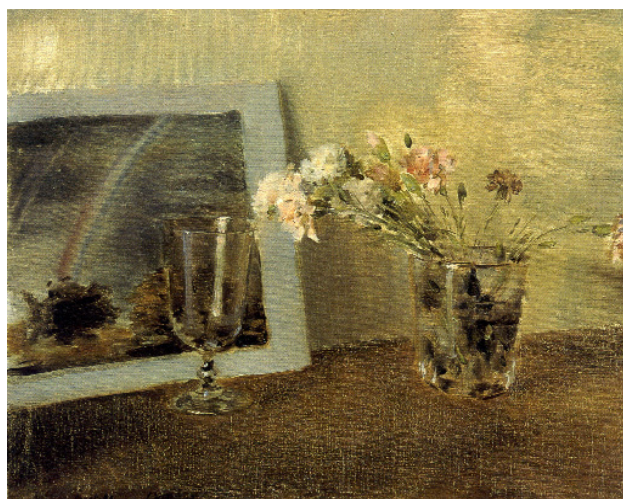


fig. 57. *Argos (de Velázquez), 1999*

fig. 58. *IX Homenaje a Velázquez, 1948*

fig. 59. *Homenaje a Constable, el arco iris, 1968*



BIBLIOGRAFÍA

I Escritos de Ramón Gaya

1. Libros

GAYA 1960

GAYA, Ramón, *El sentimiento de la pintura (Diario de un pintor)*, Madrid, Ediciones Arión, 1960.

GAYA 1969

GAYA, Ramón, *Velázquez, pájaro solitario*, Barcelona, RM, 1969.

[2ª ed., col. Biblioteca de Autores Españoles, 17, Madrid, Trieste, 1984.

3ª ed. col. Biblioteca de la Cultura Andaluza, 3. Sevilla, EAUSA, 1984.

4ª ed., prólogo de Andrés Trapiello, col. Los Libros del Museo, 9. Murcia, Museo Ramón Gaya, 1994.

5ª ed. en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), n.º 535, 1995, pp. 139-157.

6ª ed., Valencia, Pre-Textos, 2002.]

GAYA 1982 a

GAYA, Ramón, *Homenaje a Picasso*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1982.

GAYA 1982 b

GAYA, Ramón, *Nueve sonetos del diario de un pintor (1940-1979)*, Murcia, Chys galería de Arte, 1982.

GAYA 1984

GAYA, Ramón, *Diario de un pintor, 1952-1953*, Valencia, Pre-Textos, 1984.

GAYA 1989

GAYA, Ramón, *Sentimiento y sustancia de la pintura*, prólogo de Andrés Trapiello, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

GAYA 1990

GAYA, Ramón, *Obra completa tomo I*, Valencia, Pre-Textos, 1990.

GAYA 1991 a

GAYA, Ramón, *Algunos poemas del pintor Ramón Gaya*, Granada, Editorial Comares, 1991.

GAYA 1991 b

GAYA, Ramón, *De Ramón Gaya a Juan Guerrero*, prólogo de José Luis Guerrero Aroca, Murcia, Museo Ramón Gaya, 1991.

GAYA 1992

GAYA, Ramón, *Obra completa tomo II*, Valencia, Pre-Textos, 1992.

GAYA 1993

GAYA, Ramón, *Cartas de Ramón Gaya (a Tomás Segovia, Salvador Moreno, Rosa Chacel y María Zambrano)*, presentación de Álvaro García, Murcia, Museo Ramón Gaya, 1993.

GAYA 1994

GAYA, Ramón, *Obra completa tomo III*, Valencia, Pre-Textos, 1994.

GAYA 1996

GAYA, Ramón, *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, Valencia, Pre-Textos, 1996.

GAYA 1997

GAYA, Ramón, *Algunas cartas*, Valencia, Pre-Textos, 1997.

GAYA 2000

Obra completa tomo IV. De Ramón Gaya a Juan Guerrero Ruiz (1927- 1953), edición, introducción y notas de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 2000.

GAYA 2001

GAYA, Ramón, *Algunos poemas*, introducción de Francisco Brines, Valencia, Pre-Textos, 2001.

GAYA 2003

GAYA, Ramón, *Antología*, selección y prólogo de Andrés Trapiello, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2003.

GAYA 2007

GAYA, Ramón, *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas 1977-1998*, selección y presentación de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 2007.

GAYA 2010

GAYA, Ramón, *Obra completa*, edición al cuidado de Nigel Dennis e Isabel Verdejo, prólogo de Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 2010.

GAYA 2015

GAYA, Ramón, *Cartas a sus amigos*, edición al cuidado de Nigel Dennis e Isabel Verdejo, prólogo de Andrés Trapiello, Valencia, Pre-Textos, 2015 (en preparación).

2. Traducciones

Il sentimento della pittura, traducción de Leonardo Cammarano, Roma, De Luca Editore, 1960.

Il sentimento della pittura, traducción, notas e introducción de Laura Mariateresa Durante, presentación de Ana María Leyra, Chieti, Solfanelli, 2015.

«Velázquez, passero solitario», en *Conoscenza Religiosa* (Florencia), n.º 1, 1971, pp. 64-79.

Diario di un pittore, 1952-1953, traducción de Leonardo Cammarano, Museo Ramón Gaya, Murcia, 1997.

Vélasquez, oiseau solitaire, traducción de Catherine Vasseur, París, La Table Ronde, 2009.

3. Artículos y escritos varios

«Maternidad falsa; Mañanas blancas; Tarde; Viaje», *Verso y Prosa*, n.º 7, Murcia, julio de 1927, p. 1.

«Francisco Fuentes», *La Verdad*, Murcia, 19 de septiembre de 1928. «Epistolario», *Verso y Prosa*, n.º 12, octubre de 1928, p. 4. «Luis Garay», *La Verdad*, 29 de junio de 1933.

«Visita al Museo de Arte Moderno: *El cazador*, de Lucas; *El desnudo*, de Rosales; *Las coristas*, de Solana», *Luz*, Madrid, 25 de julio de 1933, p. 11.

«Visita al Museo de Arte Moderno II: Escultura», *Luz*, Madrid, 25 de agosto de 1933, p. 9.

«Diario de un pintor: Luis Garay y su palomar», *La Verdad*, Murcia, 12 de abril de 1934, p. 4.

«Lazo de retorno I: Entrada en Murcia», *La Verdad*, Murcia, 17 de mayo de 1934, p. 4.

«Lazo de retorno II: Ángel polvoriento», *La Verdad*, Murcia, 24 de mayo de 1934, p. 4.

«Lazo de retorno III: Visita al Museo de Murcia», *La Verdad*, Murcia, 31 de mayo de 1934.

«Lazo de retorno IV: Dibujo sentimental», *La Verdad*, Murcia, 7 de junio de 1934.

«Respuesta al señor Picazo», *La Verdad*, Murcia, 8 de junio de 1934.

«Lazo de retorno V: El ángel», *La Verdad*, Murcia, 14 de junio de 1934.

- «Lazo de retorno VI: Dibujo sentimental de Rosales», *La Verdad*, Murcia, 21 de junio de 1934, p. 4.
- «Lazo que vuelve: Los auroros», *La Verdad*, Murcia, 19 de julio de 1934, p. 4.
- «Diario de un pintor: La bondad en Velázquez», *Luz*, Madrid, 1 de agosto de 1934, p. 12.
- «Diario de un pintor: Picasso, trébol de cuatro hojas», *Luz*, Madrid, 30 de agosto de 1934, p. 3.
- «Lazo que vuelve: Carta a Raimundo», *La Verdad*, Murcia, 29 de noviembre de 1934.
- «Diario de un pintor: La calma del esposo», *Entregas*, I, Madrid, 1934/1935, s/p.
- «Diario de un pintor: Murillo», *Entregas*, II, Madrid, 1934/1935, s/p.
- «Diario de un pintor: Con Bores en España», *Entregas*, III, Madrid, 1934/1935, s/p.
- «Luis Cernuda» [febrero de 1935; publicado por primera vez en *Obra completa tomo IV*, pp. 155-157].
- «Sofía Morales», *La Verdad*, Murcia, 5 de abril de 1935.
- «Velázquez desmedido. (Epistolario)», *P.A.N.* n.º 7, Madrid, 1935, pp. 140-141.
- «Hoy España», *El Mono Azul*, I, n.º 1, Madrid, 27 de agosto de 1936.
- «Los hospicianos», *El Mono Azul*, I, n.º 9, Madrid, 22 de octubre de 1936.
- «Carta de un pintor a un cartelista», *Hora de España*, n.º 1, Valencia, enero de 1937, p. 54-56.
- «Teatro [*El triunfo de las Germanías*]», *Hora de España*, n.º 2, Valencia, febrero de 1937, p. 60.
- «Contestación a José Renau», *Hora de España*, n.º 3, Valencia, marzo de 1937, pp. 59-61.
- «Nueva Cultura», *Hora de España*, n.º 4, Valencia, abril de 1937, pp. 60-62.
- «Francisco Pérez Mateo. Escultor y héroe en la defensa de Madrid», *Nueva Cultura*, III, n.º 3, Valencia, mayo de 1937, p. 11.
- «Cartas bajo un mismo techo: Carta a un Juan», *Hora de España*, n.º 6, Valencia, junio de 1937, pp. 23-25.
- «Exposiciones. Frente a un escaparate», *Nueva Cultura*, III, n.º 4-5, Valencia, junio-julio de 1937, s/p.
- «Madrid» (Cuadernos de la Casa de la Cultura), *Hora de España*, n.º 7, Valencia, julio de 1937, pp. 76-78.
- «Representación de *Mariana Pineda*», *Hora de España*, n.º 8, Valencia, agosto de 1937, pp. 75 y 76.
- «Exposición de Artes Plásticas Mexicanas», *Hora de España*, n.º 9, Valencia, septiembre de 1937, pp. 69-70.
- «España, toreadores, Picasso», *Hora de España*, n.º 10, Valencia, octubre de 1937, pp. 27-33.
- «Un busto de Pasionaria por Victorio Macho», *Hora de España*, n.º 10, Valencia, octubre de 1937, pp. 77-78.
- «Cartas de J. V. a Mrs. D. H.», *Hora de España*, n.º 12, Valencia, diciembre de 1937, p. 53-65.
- «Diario de un pintor: Pequeños poemas a mi país, mi mujer y mi hija», *Hora de España*, n.º 15, Barcelona, marzo de 1938, pp. 87 y 89.
- «Colmeiro», *Nova Galiza*, n.º 16, Barcelona, marzo de 1938, pp. 3-4.
- «El 110 aniversario de la muerte de Goya», *Hora de España*, n.º 16, Barcelona, abril de 1938, p. 84.
- «Divagaciones en torno a un poeta: Miguel Hernández», *Hora de España*, n.º 17, Barcelona, mayo de 1938, pp. 43-51.
- «Diario de un pintor. Pequeños poemas: Los mutilados; Hermosura en la guerra», *Hora de España*, n.º 18, Barcelona, junio de 1938, p. 41.
- «Gabriele D'Annunzio», *Hora de España*, n.º 18, Barcelona, junio de 1938, pp. 66-67.
- «La pintura mexicana: Lo que sé de vosotros», *Sinaia* (a bordo del barco *Sinaia*, rumbo a Veracruz), 1, 12 de junio de 1939, pp. 10-11.
- «Pequeña divagación a la vista de cinco maravillosas obras del Renacimiento», *Artes Plásticas*, n.º 2, México, 1939, pp. 41-42.
- «Pintura francesa contemporánea», *Taller*, n.º 5, México, octubre de 1939, pp. 49-52.

- «Sonetos de un diario: A una verdad; Al silencio; Al sufrimiento; A Dios; A la lámpara; A mis amigos», *Taller*, n.º 7, México, diciembre de 1939, pp. 23-26.
- «Desmaño y justeza de Mariano Orgaz», *Taller*, n.º 8-9, México, febrero de 1940, pp. 51-52.
- «Divagación en torno al surrealismo», *Romance* (México), n.º 2, México, 11 de febrero de 1940, p. 7.
- «Divagaciones de un pintor. Introducción a la pintura mexicana», *Romance*, n.º 3, México, 1 de marzo de 1940, p. 7.
- «El extremoso deber del artista», *Romance*, n.º 4, México, 15 de marzo de 1940, p. 10.
- «El señor Domenchina», *Taller*, n.º 10, México, marzo-abril de 1940, pp. 57-59.
- «Contestación a la encuesta de *Romance*», *Romance*, n.º 5, México, 1 de abril de 1940, p. 2.
- «Divagaciones de un pintor. Antonio Rodríguez Luna», *Romance*, n.º 8, México, 15 de mayo de 1940, p. 7.
- «*Via Crucis*», *Romance*, n.º 9, México, 1 de junio de 1940, p. 11.
- «Pequeñas anotaciones sobre pintura, crítica, fotografía y poesía», *Romance*, n.º 10, México, 15 de junio de 1940, p. 6.
- «Palabras de despedida para mis compañeros de redacción», *Taller*, n.º 11, México, julio-agosto de 1940, pp. 81-82.
- «Divagaciones de un pintor. Exposición de grabados clásicos», *Romance*, n.º 13, México, 1 de agosto de 1940, p. 7.
- «Nuevas anotaciones», *Romance*, n.º 16, México, 1 de septiembre de 1940, p. 5.
- «*Espanoles de tres mundos*, de Juan Ramón Jiménez», *Letras de México*, n.º 24, México, 15 de diciembre de 1942, p. 4.
- «Un siglo del retrato en México», *Letras de México*, VII, n.º 2, México, 15 de febrero de 1943, p. 5.
- «El grabador Posada (1852-1913)», *El Hijo Pródigo*, I, n.º 1, México, 15 de abril de 1943, p. 32.
- «Poemas de un diario. Tiempo; Tarde [I]; Tarde [II]; Tarde [III]; Al destino», *De Mar a Mar* (Buenos Aires), II, n.º 6, México, mayo de 1943, pp. 14-18.
- «Palabras de Ramón Gaya», *Letras de México*, VII, n.º 6, México, 15 de junio de 1943, p. 7.
- «Anotaciones: Mozart», *El Universal*, México, 6 de agosto de 1944.
- «Diario de un pintor: Anotaciones», *Litoral* (3a época), n.º 2, México, septiembre de 1944, pp. 15-18.
- «Homenaje a Velázquez», *El Hijo Pródigo*, III, n.º 19, México, 15 de octubre de 1945, pp. 9-13.
- «Diario de un pintor: Un ademán, el aire; Asistimos estamos; Aquí está, con nosotros», *El Hijo Pródigo*, IV, n.º 41, México, 15 de agosto de 1946, pp. 79-81.
- «Diario de un pintor: Portalón de par en par», *Las Españas*, n.º 5, México, 29 de julio de 1947, pp. 10-13.
- «Diario de un pintor. Vuelto hacia sí; La casa de Dios; Epitalamio; Tarde», *Creación y Crítica*, I, México, 1948, s/p.
- «Homenaje a Mariano Orgaz», *Las Españas*, n.º 12, México, 29 de abril de 1949, pp. 1 y 12.
- «Carta a una amiga sobre *Animal de fondo*, de Juan Ramón Jiménez», *Las Españas*, n.º 14, México, 29 de febrero de 1950, pp. 1 y 12.
- «El silencio del arte», *Cuadernos Americanos*, LV, n.º 1, México, enero-febrero de 1951, pp. 122 a 137.
- Balcón Español* [calendario] (*Madrid; El Escorial; Santiago de Compostela; Turégano; Toledo; La Mancha; Albarracín, Murcia, Orihuela; Córdoba; Sevilla; Barcelona*), México, Mazapanes Toledo, 1952.
- Milagro Español* [calendario] (*Galdós; Pastora Imperio; Manolete; Fortunata; Picasso; Don Quijote; Zurbarán; Manuel de Falla; Gutiérrez Solana; Maragall; Isabel la Católica; Rosales*), México, Mazapanes Toledo, 1953.
- Cuaderno de viaje* [calendario], (*Cuaderno de viaje; Roma; Siena; Venecia; Montmartre; Asís; Florencia; Pisa; Pompeya; Lisboa; París; Paestum; Chartres*), México, Mazapanes Toledo, 1953. [Reedición facsimilar: Murcia, Museo Ramón Gaya / Iberdrola, 2004.]

- Recinto español* [calendario] (*Maestro de Flemalle; Fray Angélico; Mantegna; Tiziano; Tintoretto; El Greco; Rubens; Velázquez I; Velázquez II; Murillo; Goya I; Goya II*), México, Mazapanes Toledo, 1954.
- «EL Greco, naturaleza en pena» [texto de un calendario], México, Mazapanes Toledo, 1956, s/p.
- «*Holanda y sus tres pintores*» [México, 1957], en *Obra completa* t. I, pp. 95-110.
- «*Roca española*» [México 1953], en *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*, Madrid, Mondadori, 1990, pp. 47-57.
- «A modo de autorretrato», *Índice de Artes y Letras*, XIV, n.º 135, 1960, p. 14.
- «Roca española: glosa al Museo del Prado», *Ínsula*, n.º 161, Madrid, abril de 1960, p. 14.
- «El sitio de Velázquez. Otras anotaciones I», *ABC*, Madrid, 8 de enero de 1961, p. 25.
- «El ser y los seres de Velázquez. Otras anotaciones II», *ABC*, Madrid, 15 de enero de 1961, pp. 17-19.
- «La totalidad amorosa de Velázquez. Otras anotaciones III», *ABC*, Madrid, 29 de enero de 1961, pp. 17-19.
- «Estatuas y esculturas», *ABC*, Madrid, 7 de febrero de 1961, p. 17.
- «Diario de un pintor: Belleza, Modernidad, Realidad», *ABC*, Madrid, 12 de febrero de 1961, pp. 29-31.
- «El inventor de *la Gioconda*», *ABC*, Madrid, 19 de febrero de 1961, pp. 37-39.
- «Diario de un pintor: Encuentro con Giotto (Padua)», *ABC*, Madrid, 12 de marzo de 1961, p. 47.
- «El fruto original», *La Caña Gris*, n.º 4-5, Valencia, otoño de 1961, pp. xx.
- «Diario de un pintor: La frente del atardecer», *Papeles de Son Armadans*, VII, XXIV, n.º LXXII, Palma de Mallorca, 1962, pp. 323-328.
- «Epílogo para un libro de José Bergamín», *Litoral*, n.º 37-40, Málaga, 1973, pp. 209-214.
- «De los huertos», catálogo de exposición, Murcia, Chys galería de Arte, 1975, pp. 3-7.
- «Del pintar: Sonetos II, III, IV», catálogo de exposición, Valencia, Garbí galería de Arte, 1977, pp. 5-9.
- «Merced 22», *Verso y Prosa. Boletín de la joven literatura*, ed. facsímil, Murcia, Chys galería de Arte, 1977.
- «Velázquez, I y II», catálogo de exposición, Murcia, Chys galería de Arte, 1977, pp. 5-8.
- «Carta a un Andrés», catálogo de exposición, Madrid, Galería Multitud, 1978, pp. 11-16.
- «Anotaciones del Tevere», catálogo de exposición, Chys, Galería de Arte, Murcia, 1979, pp. 5-9.
- «Anotaciones para un posible homenaje a Cézanne», catálogo de exposición, Valencia, Galería Niké, 1979, pp. 11-13.
- «Carta a José María», en *Resultado de una convocatoria a los diez años del renacer de 'Litoral' y en el cincuentenario de la 'generación del 27'*, Málaga, Ediciones Litoral, 1979, pp. 24-26.
- «Huerto y vida: Principio de unas memorias», catálogo de exposición, Murcia, Chys galería de Arte, 1980, pp. s/p.
- «Anotaciones: El retrato», catálogo de exposición, Murcia, Chys galería de Arte, 1981, pp. 1-2.
- «Pedro Serna», catálogo de la exposición *Pedro Serna*, Galería Niké, Valencia, 1981, pp. 1-2.
- «Manolete (Milagro español)», *Quites*, n.º 1, Valencia, 1982, pp. 31-32.
- «Juan Guerrero», catálogo de la exposición *Juan Guerrero Ruiz y sus amigos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1982, pp. 7-8.
- «*Divertimenti*», catálogo de exposición, Valencia, Galería Temple, 1984, s/p.
- «Carta a un Luis: Sorolla», *Papers d'Educació y Cultura*, n.º 3, Valencia, 1985, p.17.
- «Carta a un músico amigo: sobre Victoria de los Ángeles», *Fin de Siglo*, n.º 9-10, Jerez de la Frontera, 1985, pp. 13-14.
- «Juan Gris», *ABC*, 22 de marzo de 1987. «La limpidez de Pedro Serna», *Diario 16*, Culturas, n.º 144, Madrid, 9 de enero de 1988, p. vii.

- «España, país de pintores», *Cambio* 16, n.º 868, Madrid, 18 de julio de 1988, p. 8.
- «Antonio Machado», *ABC*, Cultural, n.º 420, Madrid, 18 de febrero de 1989, p. iv.
- «María Zambrano: He pintado ese momento», *ABC*, Madrid, 23 de abril de 1989, p. 73.
- «Juan Bonafé», catálogo de la exposición *Juan Bonafé*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 1990, s/p.
- «Carta a Rosa Chacel», *ABC*, Cultural, n.º 57, Madrid, 4 de diciembre de 1992, p. 25.
- «En torno a la soledad (sin remedio)», *ABC* Cultural, Madrid, 31 de diciembre de 1992, p. 16.
- «Epistolario de Ramón Gaya a Tomás Segovia, Rosa Chacel, Salvador Moreno, María Zambrano», *Diario 16*, Culturas, n.º 394, Madrid, 8 de mayo de 1993, pp. 4-5.
- «Tropiezo y contrariedad de la belleza (*Tramonto romano*)» [1976], en *Obra completa tomo III*, Valencia, Pre-Textos, 1994, pp. 11-18.
- «Carta inédita de Ramón Gaya a Juan Bonafé», *La Verdad*, Murcia, 25 de junio de 1994, p. 49.
- «Juan Gil-Albert (necrológica)», *El País*, Madrid, 5 de julio de 1994.
- «José Bergamín», *ABC*, Madrid, 22 de diciembre de 1995, p. 15.
- «Timoteo Pérez Rubio», *El Urogallo*, n.º 127, Madrid, 1996, pp. 4-5.
- «Una carta torera», *El País*, Babelia, n.º 289, Madrid, 17 de mayo de 1997, p. 20.
- «Mi experiencia en las Misiones Pedagógicas. Con el Museo del Prado de viaje por España» en VV.AA., *Las Misiones Pedagógicas (1931-1936)*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006, pp. 73-77.
- «Picasso, Nonell y el arte moderno» [1971], VV.AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya. La hora de la pintura*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2006, p. 73-77.

II. Literatura secundaria sobre Ramón Gaya

1. Catálogos de exposiciones de Ramón Gaya

- Ramón Gaya, acuarelas*, exposición celebrada del 9 al 20 de enero, con texto de Antonio Sánchez Barbudo, Alicante, Ateneo de Alicante, 1935.
- Ramón Gaya*, exposición celebrada en abril en la Galería Mayer, Madrid, 1960.
- Ramón Gaya*, exposición celebrada del 14 al 27 de octubre en la Galería Syra, Barcelona, 1960.
- Ramón Gaya*, exposición celebrada en la Galería Multitud, Madrid, 1978.
- Ramón Gaya*, exposición celebrada en el Museo San Pío V, Valencia, 1984.
- Ramón Gaya. Pintura*, Madrid, Galería Décaro, 1987.
- Ramón Gaya. Pintura, 1922-1988*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1989.
- Ramón Gaya y Van Gogh*, Murcia, Casa Paralea, Museo Ramón Gaya, 1990.
- Murcia en la obra de Ramón Gaya*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 1992.
- Murcia en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937*, exposición en Murcia, Casa Paralea, 1993.
- García Lorca y Ramón Gaya: El Teatro*, exposición en Murcia, Casa Paralea, 1993.
- Ramón Gaya. Periodo 1990-1995*, exposición en Murcia, Centro de Arte Palacio Almudí, Ayuntamiento de Murcia, 1995.
- Ramón Gaya in Italia*, exposición en Roma, Academia de España en Roma, Museo Ramón Gaya, 1995.
- Bores y Gaya*, exposición en Valencia, Galería Zaguán, 1996.
- Ramón Gaya y los museos*, exposición en Madrid, Círculo de Bellas Artes/ Ayuntamiento de Murcia, 1997.

Ramón Gaya y los libros, exposición en Madrid, Biblioteca Nacional, 1997.

Ramón Gaya. Temas y Homenajes de la Pintura, exposición en Murcia, Museo Ramón Gaya, 1998.

La obra pictórica de Ramón Gaya en Murcia, catálogo de recopilación de la obra de Gaya en las colecciones murcianas realizada por el Museo Ramón Gaya, Ayuntamiento de Murcia, 1999.

Obra última (1990-2000), exposición en Murcia, Museo Ramón Gaya, 2000.

Ramón Gaya. El pintor y las ciudades, exposición en Valencia, IVAM, 2000.

Ramón Gaya, premio Velázquez 2002, exposición en Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003.

La hora de la pintura, exposición en Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2006.

Ramón Gaya, exposición en Ceuta, Ayuntamiento ceutí, Ceutimagina, 2007.

El pintor en el cuadro, exposición en Murcia, Museo Ramón Gaya, 2008.

Ramón Gaya, antológica (1948-1999) exposición en Nápoles, Instituto Cervantes, Museo Ramón Gaya, 2008.

Al volver, exposición en Murcia, Centro de Arte Palacio Almudí, 2010.

Deja en mis ojos su mirada, exposición en Murcia, Centro Cultural Las Claras de Cajamurcia, 2010.

El silencio del arte. Temas religiosos en la obra de Ramón Gaya, exposición itinerante celebrada de enero a diciembre en Caravaca de la Cruz, Burgos, Murcia y Valencia, organizada por el Museo Ramón Gaya, 2010.

Ramón Gaya. Homenaje a la pintura, exposición en Valencia, IVAM, 2010.

Ramón Gaya 1910-2010 (México, Venecia, Murcia), exposición en Murcia, Real Casino, 2010.

Retratos de Ramón Gaya, exposición en Murcia, Museo Ramón Gaya, 2010.

Ramón Gaya. Los Exilios (1939-1959). México, Italia, Francia, exposición en Madrid, Galería Guillermo de Osma, Madrid, 2010.

Vida y creación. Ramón Gaya 1910-2005, exposición itinerante celebrada de enero a diciembre en Murcia, Madrid, y Roma, Murcia, Museo Ramón Gaya, 2010.

Rosales y Gaya, exposición en Murcia, Museo Ramón Gaya, 2011.

Ramón Gaya. Picasso y la pintura, exposición en Málaga, Fundación Picasso, Ayuntamiento de Málaga, 2013.

Rembrandt en la obra de Ramón Gaya, exposición en Murcia, Museo Ramón Gaya, 2015.

2. Libros sobre Ramón Gaya

ANDRÉS RUIZ, Enrique, *Los hombres difíciles*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 2013.

BONET, Juan Manuel, *Una copa de agua*, Murcia, Museo Ramón Gaya /Fundación Santander Central Hispano, 2005.

BELDA, Cristóbal, *Ramón Gaya y Velázquez*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 1991.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto, *Ramón Gaya y el sentimiento de la pintura*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 2000.

DENNIS, Nigel, *Ramón Gaya: El taller de la soledad*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 2010.

DURANTE, Laura Mariateresa, *Ramón Gaya. El exilio de un creador*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2013.

MORENO AGUIRRE, Miriam, *El arte como destino*, Granada, Editorial Comares, 2010.

MUÑOZ MILLANES, José, *Los homenajes de Ramón Gaya*, Valencia, Pre-Textos, 2012.

— *La Venecia de Ramón Gaya*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 2015.

MURCIA SERRANO, Inmaculada, *Agua y destino. Introducción a la estética de Ramón Gaya*, Berna, Peter Lang, 2011.

- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Ramón Gaya. La pintura como sacrificio*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 2002.
- QUIÑONERO, Juan Pedro, *Ramón Gaya y el destino de la pintura*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- SANTANA, Lázaro, *El pensamiento de la pintura en Ramón Gaya*, Las Palmas, Ultramarino, 2005.
- SEGOVIA, Tomás, *Gayescas*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 2009.
- VALCÁRCEL PÉREZ, José Luis, *Ramón Gaya. «La vida entrecortada»*, Murcia, Ediciones Tres fronteras, 2010.
- VV.AA., *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1980.
- *En torno a Ramón Gaya*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 1991.

3. Artículos y escritos varios sobre Ramón Gaya

- AGAMBEN, Giorgio, «El lugar de la poesía. Aproximaciones a la poesía de Ramón Gaya», traducción de Tomás Segovia, en VV.AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya. La hora de la pintura* (julio-septiembre de 2006), La Pedrera, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2006, pp. 49-57.
- AMÓN, Santiago, «Ramón Gaya», *El País*, Madrid, 25 de mayo de 1978, p. 28.
- ANDRÉS RUIZ, Enrique, «Muerte del arte en Ramón Gaya», *Cyan*, n.º 14, Madrid, 1989, pp. 17-20.
- «El Gaya de Velázquez», catálogo de exposición, Zaragoza, Sala Juana Francés, 1999, pp. 23-29.
- «Ramón Gaya y el arco iris», en VV.AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya, premio Velázquez 2002*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, pp. 17-27.
- «Sobre espacio y tiempo en Ramón Gaya. Como una nota al pie» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 237-243.
- «El significado político de Ramón Gaya», en VV.AA., *Pintar la orilla de un abismo con tu mano. Estudios sobre Ramón Gaya*, edición de Cristóbal Belda y Francisco Javier Pérez de Revenga, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2010, pp. 129-146.
- «Introducción a Ramón Gaya, ante el tejemaneje español», en VV.AA., *Turia, revista cultural*, n.º 95, junio-octubre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 151-158.
- ANDÚJAR, Manuel, «La dispar y absoluta singularidad de Ramón Gaya», en VV.AA., *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional, pp. 43-47.
- AZCOAGA, Enrique, «Lo que debo a Ramón Gaya», en VV.AA., *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional, 1980, pp. 49-54.
- BALLESTER, Juan, «Ramón Gaya en Roma», catálogo de exposición, Murcia, Museo Ramón Gaya, 1992, pp. 2-3.
- «La autenticidad de Ramón Gaya / *L'authenticité de Ramón Gaya*», catálogo de la exposición *Ramón Gaya et la France*, Murcia, Instituto Cervantes de París / Museo Ramón Gaya, 1995, pp. 19-3.
- «Las viñetas de Ramón Gaya», catálogo de exposición, Murcia, Asociación de la Prensa, 1996, pp. 8-9.
- «Ramón Gaya y los museos», en VV.AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya y los museos*, Madrid, Círculo de Bellas Artes/ Ayuntamiento de Murcia, 1997, pp. 13-15.
- «Treinta años y un día (una condena de libertad)» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 189-190.
- BARÓN, Javier, «Velázquez, razón y cifra de la pintura de Ramón Gaya», en VV.AA., *Turia, revista cultural*, n.º 95, junio-octubre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 186-201.
- BELDA, Cristóbal, «Lazos de Retorno» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 117-137.

- BENÍTEZ REYES, Felipe, «Ramón Gaya, la visión transparente», *Gente del siglo (1982-1996)*, Oviedo, Nobel, 1996, pp. 122-124.
- BERGAMÍN, José, «A Ramón Gaya» [1960], catálogo de la exposición *Ramón Gaya*, Madrid, Galería Multitud, 1978, pp. 9 a 10.
- «Soneto y carta», en VV.AA., *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional, 1980, pp. 13-14.
- BERNAL, José Luis, «Ramón Gaya, el prisionero de la pintura», en VV.AA., *Álbum Letras Artes*, Madrid, n.º 52, 1997, pp. 74-85.
- BLANC, Felicidad, «Ramón Gaya: 'Superé el cubismo con Rembrandt y la Victoria de Samotracia'», en VV.AA., *Turia, revista cultural* n.º 95, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 299-307.
- BONET, Juan Manuel, «Para un retrato», catálogo de exposición, *Ramón Gaya. Pintura*, Madrid, Galería Décaro, 1987, pp. 5-6.
- «Vita d'un uomo», en VV.AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya. Pintura, 1922-1988*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1989, pp. 15-27.
- «Las ciudades de Ramón Gaya», en VV.AA., *En torno a Ramón Gaya*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 1991, pp. 45-64.
- «Ramón Gaya: Una travesía del siglo», en VV.AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya. La hora de la pintura*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2006, pp. 11-35.
- «Mínimo diccionario Ramón Gaya», en VV.AA., *Turia, revista cultural*, n.º 95, junio-octubre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 159-168.
- «Ramón Gaya visita a Pablo Picasso», en VV.AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya. Picasso y la pintura*, Málaga, Fundación Picasso, Ayuntamiento de Málaga, 2012, pp. 13-16.
- BORRÁS, Manuel, «Ramón Gaya o Para recordar el futuro», en VV.AA., *Pintar la orilla de un abismo con tu mano. Estudios sobre Ramón Gaya*, edición de Cristóbal Belda Navarro y Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2010, pp. 29-49.
- «Homenaje» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 215-219.
- BOZAL, Valeriano, «Arte de masas y arte popular», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 435-436, Madrid, 1986, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, pp. 745-761.
- *Arte del siglo XX en España*, vol. I, *Pintura y escultura (1900-1939)*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 372-373, 380, 388, 417-421, 424, 601, 606-607, 610-612, 621 y 629.
- *Arte del siglo XX en España*, vol. II, *Pintura y escultura, (1939-1990)*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 111, 114-117.
- BRINES, Francisco, «Un solo Gaya», prólogo a Ramón Gaya, *Algunos poemas*, Valencia, Pre-Textos, 2001, pp. 7-17.
- CABAÑAS MORENO, *Ramón Gaya. El arte de China y Japón, fuentes de referencia en su obra*, Anales de Historia del Arte, n.º 10, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000, pp. 311-332.
- CALVO SERRALLER, Francisco, «El extraño fulgor de lo indecible», *El País*, Madrid, 23 de enero de 1987, p. 15.
- «Velázquez después de Velázquez», *Letra internacional*, n.º 19, Madrid, 1990, pp. 28-30.
- «Ramón Gaya», en *El Museo del Prado visto por 12 artistas contemporáneos*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1991, p. 35.
- «Las huellas del silencio», en VV.AA., *Ramón Gaya. Del color y la palabra...* número monográfico de *Arrecife*, n.º 35-36, Murcia, otoño de 1995, Murcia, p. 23.
- CAMMARANO, Leonardo, «Gaya, l'eleganza del realismo / Gaya, la elegancia del realismo». «Il problema dell'eleganza. / El problema de la elegancia», traducción de Isabel Verdejo, en VV.AA., catálogo de la exposición antológica de Ramón Gaya, Murcia, Instituto Cervantes de Nápoles / Museo Ramón Gaya, 2008, pp. 19-34.

- CAMPO, Cristina, «*Il sentimento della pittura di Ramón Gaya, / El sentimiento de la pintura de Ramón Gaya*», traducción de Isabel Verdejo, en VV.AA., catálogo de la exposición antológica de Ramón Gaya, Murcia, Instituto Cervantes de Nápoles / Museo Ramón Gaya, 2008, pp. 13-16.
- CITATI, Pietro, «Ramón Gaya», *Quaderni di Pensiero e di Poesia*, Roma, 18 de junio de 1960, p. 9.
- COLINAS, Antonio, «Signos de infinitud en Ramón Gaya», en VV.AA., *Ramón Gaya. Del color y la palabra... Arrecife*, n.º 35-36, Murcia, otoño de 1995, pp. 25-30.
- COMBALÍA, Victoria, «Sabiduría y sensibilidad», *El País de las artes*, 3 de diciembre de 1988, p. 6.
- CHACEL, Rosa, «Ramón Gaya», en VV.AA., *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional, 1980, p. 15.
- CHACÓN FUERTES, Pedro, «Ramón Gaya - María Zambrano: afinidades electivas» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 39-58.
- CHAMORRO ROMERO, Eduardo, «Contemplación artística y escucha analítica. A propósito de *Velázquez, pájaro solitario de Ramón Gaya*» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 77-98.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A., «Una biografía esquiva», en VV.AA., *Ramón Gaya, premio Velázquez 2002*, catálogo de la exposición en Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 2003, pp. 55-70.
- DENNIS, Nigel. «El taller de la soledad», *Prospettive Settanta*, n.º 2-3, Roma, abril-septiembre de 1978, pp. 43-52; también en *Nueva Estafeta*, n.º 9-10, Madrid, agosto-septiembre de 1979, pp. 87-97.
- «Divagaciones a media voz en torno a Ramón Gaya», en *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional, 1980, pp. 55-60.
- «Ramón Gaya en la década de los 30», en VV.AA., *Ramón Gaya, premio Velázquez 2002*, catálogo de la exposición en Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, pp. 31-41.
- Presentación en R. Gaya, *Ramón Gaya de viva voz, Entrevistas 1977-1998*, Valencia, Pre-Textos, 2007.
- «Ramón Gaya, dentro y fuera de la historia», *Pintar la orilla de un abismo con tu mano. Estudios sobre Ramón Gaya*, edición de Cristóbal Belda Navarro y Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2010, pp. 51-67.
- «En torno a los homenajes de Ramón Gaya», *Turia, revista cultural*, n.º 95, junio-octubre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 225-232.
- «Ramón Gaya y el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 15-26.
- DÍEZ, José Luis, catálogo razonado de la exposición *Eduardo Rosales, Dibujos*, Fundación Marcelino Botín, s/a, pp. 14-15.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «El escritor Ramón Gaya», *La Verdad*, Murcia, 5 de marzo de 1989.
- «Algunos poemas de Ramón Gaya», *La Opinión*, Murcia, 15 de junio de 2001, p. 13
- «Leyendo a Ramón Gaya», *La Opinión*, Murcia, 31 de mayo de 2002, p. 14.
- ESCARTÍN CARASOL, José Luis, «Ramón Gaya y el Zen» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 227-233.
- ESCOBAR, Julia, «Lo que Gaya sabía», *Turia, revista cultural*, n.º 95, junio-octubre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 202-207.
- ESTEBAN, José, «'Verso y Prosa', Bergamín y Ramón Gaya», *Cyan*, n.º 14, Madrid, 1989, pp. 37-38.
- FERNÁNDEZ-DELGADO, Manuel. «El Museo», en *La obra pictórica de Ramón Gaya en Murcia*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 2000, pp. 13-15.
- FERNÁNDEZ VALDEMORO, Carlos, «El milagroso pintor Ramón Gaya», *Estampa*, México, 8 de julio de 1943, pp. 22-23.

- FLORES ARROYUELO, Francisco J.. «Homenaje a la pintura (Pablo Picasso, Ramón Gaya, Diego de Velásquez)», en Ramón Gaya, *Homenaje a Picasso*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1982, pp. 55-87.
- «Ramón Gaya, todavía en Murcia», VV.AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya. Pintura, 1922-1988*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1989, pp. 28-39.
- *Ramón Gaya en la encrucijada de las ideas estéticas*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 1995.
- «Ramón Gaya en la Universidad de Murcia», *Ramón Gaya 1910-2010 (México, Venecia, Murcia)*, Murcia, Real Casino, 2010.
- GÁLLEGO, Julián, «El sentimiento de la pintura en Ramón Gaya», en VV.AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya. Pintura, 1922-1988*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1989, pp. 40-49.
- GARCÍA, Álvaro, Presentación de *Cartas a Ramón Gaya*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 1993, pp. 7-10.
- «Ramón Gaya», en *Ramón Gaya. Del color y la palabra... Arrecife*, n.º 35-36, Murcia, otoño de 1995, p. 51.
- GARCÍA-MAÍQUEZ, Enrique, «El hilo invisible», en VV.AA., *Turia, revista cultural*, n.º 95, junio-octubre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 256-259.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, «Algunas cartas de Ramón Gaya», *ABC, Cultural*, Madrid, 18 de julio de 1997, p. 15.
- GARCÍA MONTALVO, Pedro, «La divina costumbre», en VV.AA., *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional, 1980, pp. 61-65.
- «Alegría y temblor», catálogo de la exposición *Ramón Gaya* (febrero-junio de 2007), Ayuntamiento Ceutí, Ceuta, Ceutimagina, 2007, pp. 13-18.
- «El aire recobrado (Ramón Gaya y Murcia)», en VV.AA., *Turia revista cultural*, n.º 95, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 260-265.
- «Un cielo gris de octubre (Gaya creyente)» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 247-251.
- GASCH, Sebastià, «Els nous pintors», *L'Amic de les Arts*, n.º 25, 31 Sitges, de mayo de 1928, pp. 193-194.
- «Ramón Gaya», *La Gaceta Literaria*, n.º 38, Madrid, 15 de julio de 1928, p. 4.
- GIL-ALBERT, Juan, «Continuación de la pintura», catálogo de exposición, *Ramón Gaya*, México, Galería de Arte Marco y Rodríguez, 1943, s/p.
- «Palabras de un pintor», *Revista de Occidente*, n.º 85, Madrid, abril de 1970, pp. 80-92. [Publicado con el título «Pensamiento y prosa de un pintor», en *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional, 1980, pp. 67-77.]
- «Ramón Gaya», catálogo de exposición *Cuatro pintores murcianos*, Valencia, Galería Garbí, 1974, s/p.
- «Apuntes sobre un pintor», *Las Provincias*, Valencia, 4 de enero de 1976, p. 33.
- GRAU SANTOS, Julián, «Ramón Gaya, el ámbito de la pintura», en VV.AA., *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1980, pp. 79-80.
- GUERRERO AROCA, José Luis, Prólogo, en Ramón Gaya, *De Ramón Gaya a Juan Guerrero*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 1991, pp. 9-25.
- GUILLÉN, Jorge, «Ya se acortan las tardes», en VV.AA., *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional, 1980, p. 17.
- HUICI, Fernando, «Fulgor de Ramón Gaya», *Diario 16*, Madrid, 30 de abril de 1987, p. 48.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, «Invención (Memoria y olvido)», *Monteagudo*, n.º 14, Murcia, 1956, pp. 4-5. [publicado en *La Gaceta Literaria*, Época 2, n.º 25, enero 1928].
- JIMÉNEZ LOZANO, José, «Homenajes y difuminaciones», catálogo de la exposición *Ramón Gaya. La hora de la pintura*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2006, pp. 43-47.
- LARROCHA, Eduardo, «Manuel Borrás: La obra de Ramón Gaya encierra siempre una verdad» en VV.AA. *Turia, revista cultural*, n.º 95, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 233-241.

- «Tomás Segovia/Ramón Gaya: una amistad más allá del tiempo», en VV.AA., *Turia, revista cultural*, n.º 95, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 278-288.
- LEYRA SORIANO, Ana María, «Ramón Gaya, la creatividad más transparente» en VV.AA., *Pintar la orilla de un abismo con tu mano. Estudios sobre Ramón Gaya*, edición de Cristóbal Belda Navarro y Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2010, pp. 69-102.
- «Variaciones sobre el cristal», en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 99-115.
- «Ramón Gaya y el silencio del arte», *Papeles de información del Museo Ramón Gaya*, n.º 74, julio-diciembre, Murcia, Museo Ramón Gaya, 2014, p. 1.
- «Etica ed estetica nell'opera di Ramón Gaya», en *Confini dell'estetica. Studi in honore di Roberto Salizzoni a cura di Emanuele Antonelli e Alberto Martinengo*, Roma, Aracne Editrice, 2014.
- LOSTALÉ, Javier, «Francisco Brines: Ramón Gaya nunca se doblegó, fue un ejemplo moral», VV.AA., *Turia, revista cultural*, n.º 95, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010.
- LUCAS, Antonio, «La mirada limpia», *La Esfera* (El Mundo), n.º 42, Madrid, 31 de julio de 1999, p. 17.
- MARÍ, Antoni, «Arte y pensamiento», *El País*, Libros, n.º 310, Madrid, 22 de septiembre de 1991, p. 7.
- «El que ve», catálogo de la exposición *Ramón Gaya y los museos*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1997, pp. 17-18.
- MARSANS, Alicia, «Luis Marsans: 'Gaya ejerció una influencia muy importante sobre mi actitud frente a la pintura'», en VV.AA., *Turia, revista cultural*, n.º 95, junio-octubre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 270-273.
- MASSONI, Luis, «Ramón Gaya. La creación como un medio», *Letras*, n.º 7-9, Valencia, 1981, pp. 7-10.
- MATAMORO, Blas, «Velázquez visto por Ramón Gaya», *Galería*, n.º 2, Madrid, 1989, pp. 20-22.
- MAURIÈS, Patrick, «Notas aleatorias sobre Ramón Gaya», catálogo de la exposición *Ramón Gaya. La hora de la pintura*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2006, pp. 37-41.
- MAYRATA, Ramón, «Ramón Gaya: palomas en Venecia», *Las Artes Crónica* 3, Madrid, n.º 10, 1987, p. 16.
- MOLINA FOIX, Vicente, «*La main savante et la main aveugle*» [La mano sabia y la mano ciega], catálogo de la exposición *Ramón Gaya et la France*, París, Instituto Cervantes / Museo Ramón Gaya, 1995, pp. 35-39.
- «Ramón Gaya: pintor y escritor», en *La edad de oro*, Madrid, El País Aguilar, 1997, pp. 212-229.
- MORENO, Antonio, «La creación de la realidad», *Papeles de Información del Museo Ramón Gaya*, n.º 57, Murcia, enero-febrero de 2009, p. 1.
- MORENO, Salvador, «Desde México, en torno a Ramón Gaya», en VV.AA., *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional, 1980, pp. 87-92.
- MORENO AGUIRRE, Miriam, «*La muerte de Lucrecia* y la insistencia de la pintura», en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 27-38.
- «Invierno», *Papeles de información del Museo Ramón Gaya*, n.º 64, Murcia, octubre-diciembre 2010, p. 1.
- MORENO GALVÁN, José María, «Los orígenes de la vanguardia española: 1920-1936», *Triunfo*, n.º 638, Madrid, 21 de diciembre de 1974, pp. 62-67.
- MOREY, Miguel, «Las condiciones del pájaro solitario. (Invitación a Ramón Gaya)», *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2003, n.º 5, pp. 14-21.
- MUÑOZ MILLANES, José, «Ramón Gaya en Italia: Venecia y el sentimiento de la pintura», *Revista Hispánica Moderna*, XLVII, Nueva York, diciembre de 1994, pp. 543-554.
- «Ramón Gaya y las ciudades», en VV.AA., *Turia, revista cultural*, n.º 95, junio-octubre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 208-217.
- «Los homenajes de Ramón Gaya» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 161-182.

- MUÑOZ VEIGA, Jacobo, «Pintura y pensamiento en Ramón Gaya» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 183-188.
- ORDEN JIMÉNEZ, Rafael V., «Ramón Gaya, vocación y destino del artista» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 11-14.
- ORTIZ, Fernando, «La verdad de la hermosura», catálogo de la exposición *Ramón Gaya y los museos*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1996, p. 21.
- PANERO, Juan Luis, «La soledad de la inteligencia» [1994], catálogo de la exposición *Otros cuadros de Ramón Gaya en el Museo* (mayo de 2002-enero de 2003), Murcia, Museo Ramón Gaya, 2002, pp. 8-9.
- PARDO, Ángel, «Retrato de pintor» en *El hombre creador*, París, Ediciones Colegio España, 2015, pp. 65-104.
- PARDO, José Luis, «Ramón Gaya o el nacimiento de la pintura», en VV.AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya. La hora de la pintura*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2006, pp. 59-71.
- «Gaya o la intimidad», en VV.AA., *Turia, revista cultural*, n.º 95, junio-octubre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 177-185.
- «Gayescas. Historia, naturaleza y artificio» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 139-147.
- PARRA, Antonio, «Gaya, una mirada ética», catálogo de la exposición *Ramón Gaya 1990-1995*, Murcia, Palacio Almudí, 1995, pp. 12 a16.
- PAZ, Octavio, «Realismo y poesía», *Novedades*, México, 26 de mayo de 1943. [Publicado en *Primeras letras (1931-1943)*, Barcelona, Seix Barral, 1988, pp. 327-329.]
- PEÑALVER, Soren, «Historia de una admiración», en VV.AA., *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional, 1980, pp. 19-22.
- «Cernuda, Gaya. Una correspondencia poética», *Posdata*, n.º 11, Murcia, 1993-1994, pp. 56-59.
- «El fluir de las formas (Variaciones sobre unas pinturas con lluvia y agua de Ramón Gaya)» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 245-246.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, «Ramón Gaya», catálogo de la exposición *Ramón Gaya. Pintura, 1922-1988*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1989, pp. 50-52.
- «*Va et vient au Prado*», Catálogo de la exposición *Ramón Gaya*, París, Galérie Azahar, 1999, s/p.
- «El hoy de Ramón Gaya», en *La obra pictórica de Ramón Gaya en Murcia*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 2000, pp. 165-166.
- PUIG, Valentí, «Una visita a media tarde», en VV.AA., *Turia, revista cultural*, n.º 95, junio-octubre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 196-201.
- QUIÑONERO, Juan Pedro, «Ramón Gaya y el amenazado destino del museo, la pintura, el arte», en VV.AA., *Turia, revista cultural*, n.º 95, junio-octubre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 274-277.
- QUIRANTE RIVES, José Vicente, «50 años de *Il sentimento della pittura*: reflexiones de un pintor español en Italia», en VV.AA., *Pintar la orilla de un abismo con tu mano. Estudios sobre Ramón Gaya*, edición de Cristóbal Belda Navarro y Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2010, pp. 103-114.
- RENAU, Josep, «Contestación a Ramón Gaya», *Hora de España*, n.º 2, Valencia, febrero de 1937, pp. 137-140.
- RIVAS, Enrique de, «La mano de Gaya (razzia personal en un huerto murciano)», en VV.AA., *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional, 1980, pp. 97-101.
- «La pintura-poesía de Ramón Gaya», en *Ramón Gaya. Del color y la palabra... Arrecife*, n.º 35-36, Murcia, otoño de 1995, pp. 31-36.

- «La poesía de Ramón Gaya», en *Poesía y exilio: los poetas del exilio español en México*, México, El Colegio de México, 1995, pp. 337-342.
- RODRIGUEZ, Judite, «Tomás Segovia en sus acercamientos a la pintura: La impronta de Ramón Gaya», en *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla, Grupo del exilio literario (GEXEL) de la Universitat Autònoma de Barcelona y Editorial Renacimiento, 2011, pp. 765-773.
- RUBIO FRESNEDA, José, «El Gaya poeta: la silenciosa música interior de la poesía del pintor murciano», *La Opinión*, Murcia, 26 de abril de 1996, p. 16.
- «Ramón Gaya en Murcia», en VV.AA., *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional, 1980, pp. 103-114.
- «Nota a Ramón Gaya» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 235.
- «Ramón Gaya, la persona», en VV.AA., *Pintar la orilla de un abismo con tu mano (Estudios sobre Ramón Gaya)*, edición de Cristóbal Belda Navarro y Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia, Fundación Caja-murcia, 2010, pp. 115-128.
- SABAT, Daniel, «Vida y pintura en Ramón Gaya: el curso de una transparencia», *Revista Las nubes*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2005. (Documento disponible para su consulta en: http://www.ub.edu/las_nubes/critica/articulos/gaya.html)
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio, «Ramón Gaya, acuarelas», catálogo de exposición del 9 al 20 de enero en el Ateneo de Alicante, 1935, s/p.
- «El 'Velázquez' de Ramón Gaya», *El Urogallo*, Madrid, n.º 0, diciembre de 1969, pp. 56-59.
- SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy, «La espera», en VV.AA., *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional, 1980, pp. 23-25.
- «Un cuadro de Ramón Gaya (El boceto, homenaje a Murcia)», catálogo de la exposición *Ramón Gaya y Murcia*, Murcia, Caja Murcia, 1989, pp. 6-15.
- «Ramón Gaya y Murcia», en VV.AA. *En torno a Ramón Gaya*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 1991, pp. 38-43.
- «Los homenajes de Ramón Gaya y un óleo del Museo», *Los Cuadros de las Estaciones*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 1998.
- «Ramón Gaya», en VV.AA., catálogo de la exposición *Ramón Gaya, premio Velázquez 2002*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, p. 51.
- «Ramón Gaya, escritor. (Un prólogo que no quiere serlo para *Velázquez, pájaro solitario*)», en *Ramón Gaya. La doble mirada sobre Velázquez*, Murcia, Pictografía, 2006, pp. 11-19.
- «Porque nada termina», en *Oír la luz*, Barcelona, Tusquets, 2008, pp. 57-61.
- «Ramón Gaya, ensayista (tras una lectura de *Velázquez, pájaro solitario*)», en VV.AA., *Turia, revista cultural*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 218-224.
- «Dos poemas para un pintor» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 221-226.
- SANTOS GUERRERO, Julián, «Manos de pintura» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 149-159.
- SANTOS TORROELLA, Rafael. «Ramón Gaya, en persona», en VV.AA. *En torno a Ramón Gaya*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 1991, pp. 91-116.
- SEGOVIA, Tomás, «Carta a Ramón Gaya en el verano de su vida y de 1980», en VV.AA., *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional, 1980, pp. 27-28.
- «Ramón Gaya ejemplar», en *Páginas de ida y vuelta*, México, El Equilibrista, 1993, pp. 119-125.
- «Ramón Gaya: poeta», *La Jornada Semanal*, México, n.º 216, 1 de agosto de 1993, pp. 38-44.
- «Ramón Gaya» en VV.AA., *Ramón Gaya premio Velázquez 2002*, catálogo de exposición, Madrid, Museo

- Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, p. 51.
- *Sobre exiliados*, prólogo de José María Espinosa, México, El Colegio de México, 2007.
 - «Ramón Gaya en el aire» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 213-214.
 - «La buena fe», prólogo a Ramón Gaya, *Obra completa*, edición al cuidado de Nigel Dennis e Isabel Verdejo, Valencia, Pre-Textos, 2010, pp. 9-13.
 - «Enseñanza de Ramón Gaya», en VV.AA., *Pintar la orilla de un abismo con tu mano. Estudios sobre Ramón Gaya*, edición de Cristóbal Belda Navarro y Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2010, pp. 19-28.
- SÉJOURNÉ, Laurette, «Ramón Gaya», *Las Españas*, n.º 19-20, México, 29 de mayo de 1951, pp. 17-34.
- SELKE, Angela, «Notas para el retrato de un pintor», en *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional, 1980, pp. 121-127.
- SIMÓN, Cesar, «La trascendencia en la obra escrita de Ramón Gaya», en *Ramón Gaya. Del color y la palabra... Arrecife*, n.º 35-36, Murcia, otoño de 1995, pp. 63-68.
- SOLER, Pedro, «Fue desde un principio», catálogo de la exposición *Ramón Gaya 1990-1995*, Murcia, Palacio Almudí, 1995, pp. 22-23.
- SOUTO ALABARCE, Arturo. «Pintores españoles transterrados en México [Ramón Gaya]», en AAVV, *El exilio español en México, 1939- 1982*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 455-456.
- TEJADA, Ricardo, «Ramón Gaya de cuerpo entero», en *Bitarte*, San Sebastián, n.º 46, diciembre de 2008, pp. 102-107.
- «Entre esthétique et mystique: quelques remarques sur Ramón Gaya, penseur de l'art». En VV.AA., *Les arts dans le monde hispanique*, Angers, Université d'Angers, 2007, pp. 97-103.
 - «El sentido de lo real en la obra de Ramón Gaya», en VV.AA., *Pintar la orilla de un abismo con tu mano. Estudios sobre Ramón Gaya*, edición de Cristóbal Belda Navarro y Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2010, pp. 147-170.
 - «Roma 1956: Ramón Gaya, puente entre Tomás Segovia y María Zambrano» en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 59-75.
- TRAPIELLO, Andrés, «Unas anémonas para R.G.», catálogo de exposición, *Ramón Gaya. Pintura*, Madrid, Galería Décaro, 1987, pp. 6-8.
- «Solos de pintura», en Ramón Gaya, *Sentimiento y sustancia de la pintura*, Ministerio de Cultura, Madrid / Comunidad Autónoma de Murcia, 1989, pp. 11-28.
 - «Ramón Gaya y su poesía», en VV.AA., catálogo de exposición, *En torno a Ramón Gaya*, Murcia, Museo Ramón Gaya, 1991, pp. 65-89.
 - «Prólogo», en Ramón Gaya, *Velázquez, pájaro solitario*, Murcia Museo Ramón Gaya, 1994, pp. 9 a14.
 - «Ramón Gaya», VV.AA., *Ramón Gaya. Periodo 1990-1995*, exposición del 9 al 30 de marzo, Centro de Arte Palacio Almudí, Ayuntamiento de Murcia, 1995, pp. 8-11.
 - «Gaya para italianos / Gaya per italiani», catálogo de exposición, *Ramón Gaya in Italia*, Roma, Academia de España/ Museo Ramón Gaya, 1995, pp. 33-43.
 - «Gaya y los libros (el pintor literario)», catálogo de exposición, *Ramón Gaya y los libros*, Madrid, Biblioteca Nacional / Museo Ramón Gaya, 1997, pp. 13-20.
 - «Solo pero no de espaldas (Ramón Gaya y las ciudades)» en VV.AA., *Ramón Gaya. El pintor y las ciudades*, catálogo de la exposición celebrada en Valencia, del 4 de mayo al 2 de julio en el IVAM, centre Julio González, 2000, pp. 11-27.
 - «Suma de días», en VV.AA., catalogo de exposición *Ramón Gaya, premio Velázquez 2002* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, pp. 43-49.
 - «Con el permiso de Gaya (la casa de la pintura)», en VV.AA., *Pintar la orilla de un abismo con tu mano*.

- Estudios sobre Ramón Gaya*, edición de Cristóbal Belda Navarro y Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2010, pp. 171-188.
- «Con el permiso de Tolstoi», en VV.AA., *Turia, revista cultural*, n.º 95, junio-octubre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 169-176.
- «Brasas, agua», VV.AA. *Ramón Gaya. Homenaje a la pintura*, exposición celebrada en Valencia, IVAM, 2010, p. 107. [También publicado en VV.AA., *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 253-254].
- «La vida verdadera de Ramón Gaya», VV.AA., *Ramón Gaya. Los Exilios (1939-1959). México, Italia, Francia*, catálogo de exposición, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2010, p. 5.
- TUDELILLA, Chus, «Tiempos de entusiasmo. De gira con el Museo del Pueblo por Aragón», en VV.AA., *Turia, revista cultural*, n.º 95, junio-octubre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 289-294.
- ULACIA, Manuel, «Los pintores del exilio español en México», en VV.AA., *Obra plástica del exilio español en México*, México, Ateneo Español de México, 1989, pp. 7-12.
- VERDEJO, Isabel, «Carta a Enrique Andrés Ruiz», en VV.AA., *Turia, revista cultural*, n.º 95, junio-octubre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, p. 295.
- VILAS, Manuel, «En el museo Ramón Gaya», en VV.AA., *Turia, revista cultural*, n.º 95, junio-octubre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 296-298.
- VV.AA., *Pintar la orilla de un abismo con tu mano. Estudios sobre Ramón Gaya*, edición de Cristóbal Belda Navarro y Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2010.
- «Cartapacio: Ramón Gaya», *Turia, revista cultural*, n.º 95, junio-octubre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010, pp. 151-324.
- *Escritura e imagen*, vol. 7, *Homenaje a Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- VALENDER, James, «Ramón Gaya, *Diario de un pintor*», *Vuelta* n.º 116, México, julio de 1986, pp. 48-50.
- VILLAURRUTIA, Xavier, «Los óleos de Ramón Gaya», catálogo de la exposición *Ramón Gaya*, Museo San Pío V, Valencia, 1984, pp. 31-32.
- VILLENA, Luis Antonio, «Ramón Gaya: la sabiduría del refinado», en *Ramón Gaya. Del color a la palabra... Arrecife*, n.º 35-36, Murcia, otoño de 1995, p. 37.
- ZAMBRANO, María, «La pintura en Ramón Gaya», *Ínsula* (Madrid), n.º 100, 1960, pp. 3 y 7. [Texto recogido en *Algunos lugares de la pintura*, edición revisada y notas de Pedro Chacón, Madrid, Eutelequia, 2012, pp.136-144].
- «Carta a Ramón Gaya (Café Greco, lunes 18 de mayo de 1959)», *ABC*, Artes, n.º 74, 27 de abril de 1989. [Texto recogido en *Algunos lugares de la pintura*, edición revisada y notas de Pedro Chacón, Madrid, Eutelequia, 2012, pp.134-135].
- «Un pintor español», texto inédito e inacabado, fechado en 1960, al que hemos tenido acceso gracias al profesor Pedro Chacón que lo descubrió en una de sus consultas en la Fundación María Zambrano para su investigación en torno a los escritos de la filósofa.
- ZOLLA, Elémire, «*La pittura ed il nula*». *Gaceta del Popolo*, Turín, 28 de mayo de 1960. [Versión española: «La pintura y la nada», en *Ramón Gaya. Del color a la palabra... Arrecife*, n.º 35-36, Murcia, otoño de 1995, pp. 73-75.]

III Literatura secundaria general

- ADORNO, Theodor W., *Teoría Estética*, versión castellana de Fernando Riaza revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, 1986.
- ALDECOA, Carmen, «Herramientas y Letras» en *Del sentir y pensar*, Libro Primero, México, B. Costa-Amic editor, 1957, pp. 109-183.

- ARENDT, Hannah, *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, introducción y edición a cargo de Ronald Beiner, traducción de Carmen Corral, Barcelona, Paidós, 2003.
- ARISTÓTELES, *Acerca del Alma*, introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Editorial Gredos, 1978.
- *Poética*, traducción, introducción y notas de Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- BACHELARD, Gaston, *Psicoanálisis del fuego*, traducción de Ramón Gómez Redondo, Madrid, Alianza Editorial, 1966.
- *La poética del espacio*, traducción de Ernestina de Champourcín, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- *La poética de la ensoñación*, traducción de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- *El agua y los sueños*, traducción de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BALZAC, Honoré de, «La obra maestra desconocida», *Obras completas*, t. V, traducción del francés y prólogo de Rafael Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1967.
- BARUZI, Jean, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, prólogo de José Jiménez Lozano, postfacio de Rosa Rossi y traducción de Carlos Ortega, Junta de Castilla y León, 2001.
- BASCH, Victor, «Le maître-problème de l'esthétique», *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n.º 78, julio y agosto, año XLVI, París, Presses Universitaires de France, 1921.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en *Obras*, libro I, vol. 2, edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada Editores, 2008, pp. 7-85.
- *Sobre el concepto de Historia* en *Obras*, libro I, vol. 2, edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada Editores, 2008, pp. 303-318.
- BERGSON, Henri, *Lucrecio*, versión castellana de Emilio Oribe, Montevideo, Hiperión, 1937.
- *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, introducción de John M. Oesterreicher, traducción de Miguel González Fernández, México, Editorial Porrúa, 1997.
- *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, traducción María Luisa Pérez Torres, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, traducción y presentación de Juan Miguel Palacios, Salamanca, Sígueme, 2006.
- BISCHOFF, Ulrich, *Paul Klee*, Munich, Bruckmann, 1992.
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier, *Poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, prólogo de Víctor García de la Concha, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981.
- BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- BROWN, Jonathan, *Velázquez, pintor y cortesano*, versión española de Fernando Villaverde, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- BUERO VALLEJO, Antonio, *Misión al pueblo desierto*, edición de Virtudes Serrano y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- CAILLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, traducción de Juan José Domenchina, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí. Años españoles (1881-1936)*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2014.
- CAUDET, Francisco, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2007.
- *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1993.
- CERNUDA, Luis, «Esperé a un dios en mis días», *Revista Héroe* n.º 3, Madrid, Impresores Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, 1932, p. 41.

- *La realidad y el deseo*, Madrid, Cruz y Raya/Ediciones del Árbol, 1936.
- *Desolación de la Quimera* (1956-1962), México, Joaquín Mortiz, 1962.
- *Poesía completa*, Barcelona, Barral editores, 1974.
- CERVANTES, Miguel de, «El amante liberal», *Obras completas*, Madrid, M. Aguilar editor, s/a, pp. 118-1220.
- CHACEL, Rosa, *Alcancía (Ida)*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- *Alcancía (Vuelta)*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- CHACÓN FUERTES, Pedro, *Bergson o el tiempo del espíritu*, Madrid, Editorial Cincel, 1988.
- CHANGEUX, Jean-Pierre, *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien. Un nuevo enfoque neuronal*, traducción Julia Bucci, Buenos Aires, Katz, 2008.
- CHENG, François, *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*, traducciones de de Amelia Hernández y Juan Luis Delmont, Madrid, Siruela, 2013.
- CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista*, traducción de José Luis Arántegui, Madrid, Visor, 2000.
- COLLI, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets, 1987.
- CRESPO, Ángel, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Barcelona, Editorial Universitaria de la Universidad de Puerto Rico, 1974.
- CRISÓGONO DE JESÚS, Matías, *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, prólogo general, introducciones, revisión del texto y notas de Lucinio del SS. Sacramento, Biblioteca de Autores Cristianos, Editorial Católica, Madrid, 1946.
- CROCE, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, traducida al español por Ángel Vegue y Goldoni, con prólogo de Miguel de Unamuno, Madrid, Francisco Beltrán, 1926.
- *Breviario de Estética*, traducción de Jesús Bergante Otero, Madrid, Alderabán, 2002.
- DALON, Laure, *Hokusai*, París, Gallimard-Grand Palais, 2014.
- DANTE ALIGHIERI, *La Divina Comedia*, traducción de Fernando Gutiérrez, Barcelona, Plaza y Janés, 1961.
- DELEUZE, Gilles, «La conception de la difference chez Bergson», *Les Études Bergsoniennes* IV, París, Albin Michel, 1956, p. 85.
- *El bergsonismo*, traducción de Luis Ferrero Carracedo, Madrid, Cátedra, 1987.
- *El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007.
- *Lógica del sentido*, traducción y prólogo de Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 2005.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José, «El nuevo romanticismo» en *Prosas*, introducción y selección de Nigel Dennis, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2006.
- DIESTE, Rafael y MUÑOZ, Carmen, *Epistolario amoroso*, La Coruña, La Voz de Galicia, 1995.
- DÍEZ, J.L., Catálogo razonado de la exposición *Eduardo Rosales, Dibujos*, Fundación Marcelino Botín, s/a.
- DUFRENNE, Mikel, *Fenomenología de la Experiencia Estética*, vol. I, versión castellana a cargo de Román de la Calle, Valencia, Fernando Torres Editor, 1982.
- *Fenomenología de la Experiencia Estética*, vol. II, versión castellana de Carmen Senabre Llabata y Amparo Rovira Sánchez, Valencia, Fernando Torres Editor, 1983.
- *Le poétique. Précédé de Pour une philosophie non théologique*, París, Presses Universitaires de France, 1973.
- DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, traducción de Víctor Goldstein, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1978.
- *Lo sagrado y lo profano*, traducción de Luis Gil, Barcelona, Editorial Labor, 1981.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía*, Ariel, Barcelona 2001.

- FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*, traducción de J. Solé Tura y prólogo de J.F. Yvars, Barcelona, Ediciones Península, 2011.
- FINK, Eugen, *La filosofía de Nietzsche*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1969.
- FONTSERÉ, Carles, «El camp de concentració de Saint-Cyprien», VV.AA. *Las literaturas del exilio republicano de 1939*, vol. 2, Universidad Autónoma de Barcelona, 2000.
- FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, traducción de José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos, 1992.
- *Las palabras y las cosas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2003.
- *Vigilar y castigar*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2004.
- FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*, traducción de Ramón Rey Ardid, Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- GÁLLEGO, Julián, «El aguador de Sevilla» en VV.AA., catálogo de la exposición *Velázquez*, Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 68-73.
- GARCÍA MORENTE, Manuel, *La filosofía de Henri Bergson*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917.
- «Las dos fuentes de la moral y la religión de Bergson» en *Revista de Occidente*, n.º CXI, Madrid, septiembre de 1932, pp. 270-284.
- «La estética de Kant», introducción en I. Kant, *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 18-74.
- GIL-ALBERT, Juan, *Breviarium Vitae*, vol. I, Alcoy, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1979.
- *Breviarium Vitae*, vol. II, Alcoy, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1979.
- *Crónica General*, Valencia, Pre-Textos, 1995.
- *Memorabilia (Tiempo de memoria)*, Barcelona, Tusquets, 2004.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco, *El arte y las letras y otros ensayos*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.
- GIVONE, Sergio. *Historia de la Estética*, apéndices de Maurizio Ferraris y Fernando Castro Flórez, traducción de Mar García Lozano, Madrid, Editorial Tecnos, 2001.
- GRACIA, Jordi, *A la intemperie*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- *José Ortega y Gasset*, Madrid, Taurus, 2014.
- GARCÍA LORCA, Federico, «Teoría y juego del duende», *Obras completas*, recopilación y notas de Arturo del Hoyo, prólogo de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1954.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, prólogo de Carlos García Gual, traducción de Esther Gómez Parro, Barcelona, RBA, 2008.
- GUERRERO RUIZ, Juan, *Juan Ramón de viva voz*, vol. I (1913-1931), prólogo y notas de Manuel Ruiz-Funes Fernández, Valencia, Pre-Textos, 1998.
- *Juan Ramón de viva voz*, vol. II (1932-1936), prólogo y notas de Manuel Ruiz-Funes Fernández, Valencia, Pre-Textos, 1999.
- GULLÓN, Ricardo, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958.
- *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1963.
- HALL, Cristóbal, «La pintura española, depósito de tiempo perenne», *Revista de Occidente* XLV, Madrid, marzo de 1927, pp. 401-406.
- *Cartas de Cristóbal Hall a Jorge Guillén*, edición a cargo de Nigel Dennis, Murcia, Museo Ramón Gaya, 1992.
- *Cartas de Cristóbal Hall a Juan Guerrero*, prólogo de Manuel Ruiz-Funes Fernández, Murcia, Museo Ramón Gaya, 1992.

- HARRAURER, Christine y HUNGER, Herbert, *Diccionario de Mitología griega y romana*, traducción de José Antonio Molina Gómez, Barcelona, Herder, 2008.
- HEGEL, G.W.F., *Introducción a la Estética*, traducción de Ricardo Mazo, Barcelona, Ediciones Península, 2001.
- *Filosofía del arte o Estética*, traducción de Domingo Hernández Sánchez, Madrid, Abada ediciones/UAM, 2006.
- HEIDEGGER, Martin, «El origen de la obra de arte» en *Caminos del bosque*, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pp. 11-62.
- «La pregunta por la técnica» en *Conferencias y artículos*, traducción de Eustaquio Barjau, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001, pp. 9-32.
- *Nietzsche*, t. I, traducción de Juan Luis Vermal, Barcelona, Destino, 2000.
- *Nietzsche*, t. II, traducción de Juan Luis Vermal, Barcelona, Destino, 2000.
- HORACIO, *Sobre el arte poética*, traducción de Raimundo Miguel, Burgos, Imprenta de Revilla, 1885.
- HORKHEIMER, Max, *Crítica de la razón instrumental*, presentación de Juan José Sánchez, traducción de Jacobo Muñoz, Madrid, Editorial Trotta, 2002.
- y ADORNO, Theodor W. *Dialéctica de la Ilustración*, introducción y traducción de Juan José Sánchez, Madrid, Editorial Trotta, 2005.
- HUME, David, *Tratado de la naturaleza humana*, edición de Félix Duque, Madrid, Tecnos, 2002.
- JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, traducción de José Luis Pardo, Barcelona, Paidós, 2008.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Platero y yo*, Madrid, Editorial Calleja, 1917.
- *Animal de fondo*, Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1949.
- *El trabajo gustoso. (Conferencias)*, selección y prólogo de Francisco Garfias, México, Aguilar, 1961.
- *La corriente infinita*, recopilación y prólogo de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1961.
- *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, México, Aguilar, 1962.
- *Estética y Ética estética*, selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1967.
- *Libros de prosa*, edición de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1969.
- *Espanoles de tres mundos*, edición y estudio preliminar de Ricardo Gullón, Madrid, Aguilar, 1969.
- *Crítica paralela*, edición de Arturo del Villar, Madrid, Narcea, 1975.
- *Obra poética*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.
- *Aforismos*, selección de Andrés Trapiello, Granada, La Veleta, Editorial Comares, 2007.
- Álbum, biografía por Francisco Javier Blasco Pascual, iconografía por José Antonio Expósito y «Calidoscopio juanramoniano» por Andrés Trapiello, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2009.
- JIMENEZ, Marc, *¿Qué es la Estética?*, Barcelona, Idea Books, 1999.
- JIMÉNEZ GARCÍA, Antonio, *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, prólogo de José Luis Abeillán, Madrid, Ediciones Pedagógicas, 2002.
- JÜNGER, Ernst, *Tempestades de Acero. La guerra en el Frente Oeste*, traducción de Mario Verdaguer, Barcelona, Ediciones Iberia, 1931.
- KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, edición, introducción y traducción de Manuel García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- *Crítica de la Razón pura*, prólogo traducción y notas de Pedro Ribas, Barcelona, Alfaguara, 2003.
- KLEE, Paul, «Confesión creativa» (1920) en Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, *Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945*, Madrid, Istmo, 1999.

- KOSELLECK, Reinhart. *Historia/Historia*, traducción e introducción de Antonio Gómez Ramos, Madrid, Trotta, 2004.
- KRAUSE, Karl Christian Friedrich, *Ideal de la humanidad para la vida*, Barcelona, Orbis, 1985.
- *Compendio de Estética*, traducido del alemán y anotado por Francisco Giner, Madrid, Verbum, 1995.
- LACAU SAINT-GUILY, Camille, «Henry Bergson et l'institutionnisme espagnol (1889–fin des années 1920): une refonte bergsonienne du nouveau paradigme psychopédagogique?», recurso electrónico: <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/ancien-et-nouveau-22-Lacau2.pdf>
- LEYRA SORIANO, Ana María. *La mirada creadora*, Barcelona, Península, 1993.
- *Poética y Transfilosofía*, Madrid, Fundamentos, 1995.
- *De Cervantes a Dalí. Escritura, imagen y paranoia*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- «En torno a la empatía. Texto y film en Pier Paolo Pasolini», en VV.AA., *Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea*, Bruselas, Peter Lang, 2013.
- LEYTE, Arturo, *Heidegger*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- LIPPS, Theodor, *Los Fundamentos de la Estética*, prólogo y traducción de Eduardo Ovejero y Maury, Madrid, Daniel Jorro editor, 1923.
- *Los Fundamentos de la Estética*, prólogo y traducción de la segunda edición de Eduardo Ovejero y Maury, Madrid, Daniel Jorro editor, 1924.
- LUCRECIO, *La naturaleza*, presentación y traducción de Francisco Socas, Madrid, Gredos, 2010.
- LLEDÓ ÍÑIGO, Emilio, El concepto de «poiesis» en la filosofía griega, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- MALRAUX, André, *Le Musée Imaginaire*, París, Albert Skira Éditeur, 1947.
- *La Création Artistique*, Essais de Psychologie de l'Art, vol. II, Ginebra, Albert Skira Éditeur, 1948.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, traducción de Jem Cabanes, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.
- *La duda de Cézanne*, prólogo de Daniel Mundo, traducción de Jean Cernay, Madrid, Casimiro libros, 2012.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Gemma, *Henri Bergson*, Madrid, Ediciones del Orto, 1996.
- NAGATA, Seiji, «Hokusai manga», catálogo de la exposición *Hokusai*, del 1 de octubre al 18 de enero, París, Grand Palais, 2014.
- NIETO YUSTA, Constanza, *La redención de la modernidad en España. Una lectura de La deshumanización del arte de José Ortega y Gasset*, Tesis inédita de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte III (Arte contemporáneo), bajo la dirección del catedrático don Francisco Calvo Serraller, leída el 29/01/2014.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El gay saber o gay ciencia*, edición y traducción de Luis Jiménez Moreno, Madrid, Espasa Calpe, 2000.
- *Así habló Zaratustra*, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1975.
- *Crepúsculo de los ídolos*, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- *Ecce Homo*, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- *El nacimiento de la tragedia*, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- *Fragmentos póstumos*, edición de Günter Wohlfart, traducción de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Abada editores, 2004.
- *Más allá del bien y del mal*, introducción, traducción y notas de A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida, [II Intempestiva]*, edición, traducción y notas de Germán Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

- *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Editorial Tecnos, 2004.
- NOWAK, Magdalena, «The Complicated History of Einfühlung», *Argument*, febrero de 2011, revista bianual de filosofía, Cracovia, Universidad pedagógica de Cracovia, Departamento de filosofía y sociología, pp. 318 y 319. Disponible para consulta electrónica en: http://argumentwp.vipserv.org/wp-content/uploads/2012/pdf/10_argument-2-08-Nowak.pdf
- ORDEN JIMÉNEZ, Rafael V., *El sistema de la filosofía de Krause. Génesis y desarrollo del Panenteísmo*, Madrid, Universidad de Comillas, 1998.
- O'RIORDAN, Patricia, «*Helios*, revista del modernismo (1903-1904)» en VV.AA., *Ábaco*, 4, Madrid, Castalia, 1973.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1950.
- *Obras completas*, t. I, Madrid, Revista de Occidente, 1963.
- *Obras completas*, t. VIII, Madrid, Revista de Occidente, 1962.
- *La deshumanización del arte y otros ensayos de Estética*, prólogo de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa, 2002.
- OTTO, Rudolf, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, traducción de Fernando Vela, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- *Mística de Oriente y Occidente. Sánkara y Eckhart*, traducción y notas de Manuel Abella, Madrid, Trotta, 2014.
- OVEJERO LUCAS, Félix, *El compromiso del creador. Ética de la estética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2014.
- PAJÓN MECLOY, Enrique, *El irrealismo*, Madrid, Fundamentos, 2002.
- PASCAL, Blaise, *Pensamientos*, introducción, traducción y notas de Carlos Pujol. Barcelona, Planeta, 1986.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- PÉREZ CORNEJO, Manuel, *Arte y estética en Nicolai Hartmann*, tesis de la Facultad de Filosofía, Departamento de Filosofía IV, bajo la dirección de Ana María Leyra Soriano, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- PÉREZ DE TUDELA, Jorge, *Historia de la Filosofía moderna*, Madrid, Akal, 2001.
- PINILLA, Ricardo, *El pensamiento estético de Krause*, Madrid, Universidad de Comillas, 2002.
- *Krause y las artes*, Madrid, Universidad de Comillas, 2013.
- PLATÓN, *Diálogos II*, traducciones, introducciones y notas de J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F.J. Olivieri, J.L. Calvo, Madrid, Gredos, 1999.
- *Diálogos III*, traducciones, introducciones y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 1997.
- *Diálogos IV*, introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1992.
- *Diálogos VI*, traducciones, introducciones y notas de M.^a Ángeles Durán y Francisco Lisi, Madrid, Gredos, 1997.
- PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido*, vol. 4, «Sodoma y Gomorra», traducción de Consuelo Bergés, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- RILKE, Rainer Maria, *Cartas sobre Cézanne*, editadas por Clara Rilke, con un epílogo y notas de Heinrich Wiegand Petzet, Barcelona, Paidós, 1992.
- RIVERA DE VENTOSA, Enrique, «Henri Bergson y M. de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno*, n.º 22, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1972, pp. 99-125.
- ROBLES RODRÍGUEZ, Francisco José, *Para aprehender la psicología*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1996.
- RUANO DE LA FUENTE, Yolanda, *La libertad como destino*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesías completas. Versos comentados. Avisos y sentencias. Cartas*, edición, prólogo y notas de Pedro Salinas, Madrid, Signo, 1936.
- *Obras*, introducción, notas y bibliografía de José M. Gallegos Rocafull, Laberinto, México, Séneca, 1942.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio, «La adhesión de los intelectuales a la causa popular», *Hora de España*, n.º 7, Valencia, julio de 1937, en edición facsímil, vol. 2, Editorial Laia, Barcelona, 1977, pp. 70-75.
- SANTOS GUERRERO, Julián, *La pasión del cuerpo presente*, Madrid, Fernando Villaverde, 2005.
- SCHAPIRO, Meyer, *Paul Cézanne*, traducción de Luis Soldevilla Ribelles, Madrid, Julio Ollero Editor, 1991.
- SCHELLING, Friedrich, *Filosofía del arte*, estudio preliminar, traducción y notas de Virginia López-Domínguez, Madrid, Editorial Tecnos, 2012.
- *La relación del arte con la naturaleza*, interpretación crítica de Alfonso Castaño Piñán, Barcelona, Filosofía Hoy, 2014.
- SCHILLER, Friedrich, *La educación estética del hombre*, traducción de Manuel García Morente, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Porrúa, México, 2003.
- SEGOND, Joseph, *L'Esthétique du sentiment*, París, Boivin&Cie. Editeurs, 1927.
- SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España, 1890-1970*, Madrid, Gredos, 2004.
- SOLLERS, Philippe, *Diccionario del amante de Venecia*, Barcelona, Paidós, 2005.
- SOURIAU, Étienne, *Diccionario de Estética*, traducción de Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz de Samaniego, revisión de la edición española Fernando Castro Flórez, Madrid, Akal, 2010.
- SPENGLER, Oswald, *La decadencia de Occidente*, traducido del alemán por Manuel G. Morente, Madrid, Espasa Calpe, 1927.
- SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, introducción, traducción y notas de Vidal Peña, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- TANIZAKI, Junichiro, *El elogio de la sombra*, traducción de Julia Escobar, Madrid, Siruela, 2014.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas*, traducción de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Editorial Tecnos, 1992.
- TODOROV, Tzvetan, *Los aventureros del absoluto*, traducción de José María Ridao, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.
- TOLSTOI, Lev, *¿Qué es el arte? y otros ensayos sobre el arte*, versión castellana de M. Teresa Beguiristain, introducción de Carmen Senabre, Barcelona, Ediciones Península, 1992.
- *Resurrección*, traducción de Víctor Andresco, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- TRAPIELLO, Andrés, *Los caballeros del punto fijo*, Valencia, Pre-Textos, 1996.
- *Una caña que piensa*, Valencia, Pre-Textos, 1998.
- *Los hemisferios de Magdeburgo*, Valencia, Pre-Textos, 1999.
- *Do fuir*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- *Días y noches*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.
- *El fanal hialino*, Valencia, pre-Textos, 2002.
- *Siete moderno*, Valencia, Pre-Textos, 2003.
- *El Jardín de la pólvora*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- *La cosa en sí*, Valencia, Pre-Textos, 2006.
- *La manía*, Valencia, Pre-Textos, 2007.
- *Troppo vero*, Valencia, Pre-Textos, 2009.
- *Las armas y las letras*, Barcelona, Destino, 2010.

- UNAMUNO, Miguel, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Tecnos, 2005.
- VV.AA., *Krausismo: Estética y literatura. Antología*, selección y edición Juan López Morillas, Barcelona, Editorial Labor, 1973.
- *Hora de España*, revista mensual, Valencia 1937-Barcelona 1938, edición facsímil, Barcelona, Editorial Laia, 1977.
- *A una verdad. Luis Cernuda [1902-1963]*, Sevilla, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1988.
- *Las literaturas del exilio republicano de 1939*, vol.2, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2000.
- *Las Misiones Pedagógicas (1931-1936)*, Madrid, Sociedad Estatal de conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006.
- catálogo de la exposición, *Juan Ramón Jiménez, premio nobel 1956*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006.
- *El Madrid de Ortega y Gasset*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de estudiantes, 2006.
- VERNANT, J. P., *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, traducción de Juan Diego López Bonillo, Barcelona, Ariel, 1993.
- VINCI, Leonardo da, *Tratado de Pintura*, edición preparada por Ángel González García, Madrid, Akal, 1986.
- WEBER, Max, *La ética protestante y el «espíritu» del capitalismo*, traducción, nota preliminar y glosario de Joaquín Abellán, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- *El político y el científico*, introducción de Raymond Aron, traducción de Francisco Rubio Llorente, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- WEIL, Simone, *La gravedad y la gracia*, traducción de Jesús Pendás, Benito y Alejandro del Río Hermann. Madrid, Caparrós editores, 1994.
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, traducción de Mariana Frenk, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- ZAMBRANO, María, *Pensamiento y poesía en la vida española*, México, La Casa de España en México, 1939.
- *El pensamiento vivo de Séneca*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1944.
- *La agonía de Europa*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1945.
- *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- *Los intelectuales en el drama de España, Ensayos y notas (1936-1939)*, Madrid, Hispamerca, 1977.
- *La España de Galdós*, ilustraciones de Ramón Gaya, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1982.
- *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori, 1989.
- *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- *Cartas de La Pièce (correspondencia con Agustín Andreu)*, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- *Unamuno*, edición e introducción de Mercedes Gómez Blesa, Barcelona, Debate, 2003.
- *Algunos lugares de la pintura*, nueva edición revisada y notas de Pedro Chacón, Madrid, Eutelequia, 2012.
- *Obras completas*, t. VI, coordinación y revisión de Jesús Moreno Sanz, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014.

